Володимир ЖИШКОВИЧ

ОБРАЗ ХРИСТА ТА ОСОБЛИВОСТІ ЙОГО ВІДОБРАЖЕННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ МАЛЯРСТВІ XIV—XV СТОЛІТЬ

Уже на зорі християнства іконографічні зображення Ісуса Христа виступали матеріалізованими чуттєвими відображеннями духовного архетипу і наділялися надприродною енергією, що була притаманна божественному Першообразу, в якому, за словами Теодора Студита, незлито поєдналися дві описувано-неописувані природи — божественна неописовість по Батьку і людська описовість по Матері.

Згідно з візантійськими канонами, в яких пластичні символи стали іконографічними інваріантами, Христос, як найзначущіша постать у християнстві, переважно зображався фронтально. Фронтальність символізувала духовне спілкування образу з глядачем, відтак відбувалося своєрідне „явлення" образу. Знак святости Христа посилював німб, який став символом піднесення та одухотворености.

Фронтальним анфасним зображенням лику досягався символічний вираз духовного самозаглиблення, споглядальности. Чи не найповніше образ Христа як ідеального Бога розкривався в іконографічному типі Пантократора (Вседержителя). Монументальний образ півфігури Пантократора — Царя Небесного, що панує над світом,— із суворим поглядом, сповненого сили й мужности, застиглого в урочій непорушності,— вміщено у головній святині Київської держави — Софії Київській. Образ Вседержителя у підкупольному просторі центральної бані Софії пронизаний темою високої духовности. Духовне, піднесене до надчуттєвої реальности виражається дев'ятьма символічними небесними колами-сферами, що оточують Пантократора. Образ Пантократора уміщено у святая святих храму — в головному куполі, що є символом „горнього" світу. Як підкупольному простору в хрестокупольній архітектурі конструктивно, на основі вертикальної побудови підпорядковані за принципом ієрархічности інші елементи споруди, так і образу Першосвященика всіх — Ісуса, Єдинородного Сина Божого підпорядковується весь видимий і невидимий світ, зокрема слуги Божі, що несуть Його слово: вартові Царя Небесного архангели, апостоли, євангелісти, святителі, Отці Церкви, мученики і подвижники, образами яких заповнений простір храму. Ключ до розуміння образу Пантократора дають Христові слова: „Я Світло для світу. Хто йде вслід за Мною, не буде ходити у темряві той, але матиме світло життя" (Ів 8, 12).

Образ Христа Пантократора набув поширення і в іконописному давньоукраїнському малярстві, свідченням чого є непоодинокі кам'яні іконки[1], які створювались на зразок живописних (на сьогодні не збереглися). Серед дослідників мистецтва побутує думка, що з початку XII ст. в іконописі Руси образ Христа Пантократора дедалі більше заступає і швидко замінює образ Христа Спасителя та Учителя. Тому-то давньоруські храми, присвячені Христові, все частіше дістають назву Спас[2]. Така еволюція частково може бути співвіднесена зі словами самого Христа: „Візьміть на себе ярмо Моє, і навчіться від Мене, бо Я тихий і серцем покірливий,— і знайдете спокій душам своїм. Бо ж ярмо Моє любе, а тягар Мій легкий" (Мт 11, 29, 30). Найглибше збагнути ці слова, на думку дослідників, було дано „природженій слов'янській духовності"[3]. Для неї „Христос насамперед Людина, а не Надлюдина"[4]. Загалом погоджуючись з цим, уважаємо за неможливе припустити, що для давніх русичів-українців Христос залишався утіленням ідеальної Людини, в якій поєдналась духовна та фізична досконалість. І в добу утвердження християнства на Русі Його образ — це передусім образ нової Людини-Бога, яка померла на хресті заради інших в ім'я вищої ідеї. Такий образ — ідеал вічний і незмінний. А отже, образ ідеальної Людини, Сина Божого Христа, завжди поєднаний з ідеєю прекрасного, бо, за словами Августина Блаженного, Бог — це „свого роду єдина і непідробна краса"[5].

У Плотіна прекрасне існує як споглядання божественної наповнености, а споглядання прекрасного прилучає людину до ідеї, до променистого сяяння божественного лику[6]. Божественна краса усвідомлювалась як гармонійність світу. Тож гносеологічну цінність прекрасного становила духовна краса, що рівнозначна красі божественній. „У цьому Прекрасному,— за словами Псевдо-Діонісія,— все суще знаходить буття, любов, згоду і спільність, бо все, що б не існувало,— прегарне за своїм призначенням; завдяки Прекрасному все поєднується, бо Прекрасне [...] є початком, творчою і рушійною причиною всього сущого, а також предметом любови [...] причиною досконалости і зразком, оскільки все народжується заради Прекрасного і ним визначається"[7]. У візантійській естетиці краса тотожна світлу, бо вона — випромінювання внутрішньої суті. „Бог є світло, і немає в Нім жодної темряви!" (1, Ів 1, 5). „Один бо є Бог, і один Посередник між Богом та людьми,— людина Христос Ісус, що дав Самого Себе на викуп за всіх" (Тим 2, 5, 6). Із світлом порівнювали Христа й давньоруські мислителі. Зокрема, такі символічні порівняння бачимо у проповідях Кирила Турівського: „Нині сонце, красуючися, у височінь піднімається, та, радуючись, землю огріває, бо сонце правди, Христос, з

[1] Жишкович В. Пластика Русі-України: X — перша половина XIV століть.— Львів, 1999.— С. 178—183, іл. на с. 179—182.

[2] Мороз М. Українська ікона. Вступ до онтософії християнського мистецтва XI—XVI століть // Пам'ятки України.— 1990.— № 3.— С. 50.

[3] Там само.

[4] Там само.

[5] Гильберт К., Кун Г. История эстетики.— Москва, 1960.— С. 165.

[6] Овсянников М. Р., Смирнова З. Ф. Очерки истории эстетических учений.— Москва, 1963.— С. 36.

[7] Мистическое Богословие (Божественные имена. Дионисий пресвитер — сопресвитеру Тимофею).— К., 1991.— С. 39—40.

труни вийшло і рятує всіх, хто в нього вірує...", „Сонце незахідне, Христе, творче всього і Пане створіння!"[8]

Ідеєю світлоносности Христа, Його осяйною силою, що рівна сонцю, наснажено чимало давньоукраїнських мистецьких творів з яскраво вираженою солярною семантикою. Особливо широкого застосування у X—XII ст. набули різноманітні солярні розетки, які можна побачити мало не на кожній шиферній плиті, що прикрашали парапети хорів київських і чернігівських храмів. Солярні розетки становили основу композицій мармурових плит передвівтарних огорож та орнаментів мармурових карнизів, входили до сакральних композицій княжих домовин (мармурових — Ярослава та Володимира Великого (?), шиферної — княгині Ольги (?) з Десятинної церкви). Зокрема, велика солярна розетка, обрамлена круглою крученою гривною, являє собою основу семантичної композиції передньої стінки домовини Ярослава. Ця розетка символізує „Христа у Славі".

У євангельському циклі „Преображення Господнє" момент, коли „обличчя Його, як те сонце засяяло, а одежа Його стала біла, як світло" (Мт 17, 2), символічно припадає на пору, коли сонце стоїть у зеніті, тобто на час найвищого світіння. У ранньохристиянських філософських ученнях і деяких іконографічних мотивах, за основу яких узято слова Христа „Я Світло для світу", утверджувалась ідея істинного світла, джерелом якої були різночасові відголоси стародавніх східних уявлень про світло-сонце як найвищу істину.

Символічне відображення образу Христа у вигляді солярної розетки в оточенні риб, що символізували християн (ранніх християн Отці Церкви називали рибками, які прямують за Ісусом), відтворено на одній із шиферних плит огорожі хорів південної частини Софії Київської, під якою у нижньому регістрі трансепта уміщено фреску „Відправлення учнів на проповідь" із циклу „Воскресіння", яка відображає заклик Христа навчати та хрестити усі народи: „...тож ідіть, і навчіть усі народи, хрестячи їх..." (Мт 28, 16—20). Подібний мотив як алегорія хрещення у добу поширення християнства на Русі був дуже актуальний[9]. Символічний ряд (Христос — світло — сонце — солярна розетка та Ісус — риба, християни — рибки), на зразок плити із Софії Київської, відтворено і на шиферній плиті з Успенського собору Києво-Печерської лаври (з поховання Петра Могили)[10]. Символічні знакові зображення сонця, риби, що ототожнювалися з образом Христа, були дуже актуальні в ранньовізантійському християнському мистецтві. Зокрема, у юстиніанівський період, і, особливо, у часи іконоборства, коли відкидались антропоморфні зображення Христа, а Його єдиним образом іконоборський собор визнав євхаристійні хліб та вино[11].

За повір'ям, безконечний ряд нерукотворних образів започаткував сам Ісус, приклавши до свого обличчя убрус (хустину), на якому і зали-

---

[8] Цит. за: Чижевський Д. Історія української літератури.— Тернопіль, 1994.— С. 138—139.

[9] Щербаківський Д. Символіка в українському мистецтві // Збірник секції мистецтв.— К., 1921.— № 1.— С. 56.

[10] Архіпова Є. І., Харламов В. О. Шиферна орнаментована плита з Успенського собору Києво-Печерської лаври // Археологія.— 1992.— № 3.— С. 139—142.

[11] Бычков В. В. Эстетика // Культура Византии. Вторая половина VII—XII в.— Москва, 1989.— С. 401—403.

шилось Його точне відображення. Вважалось, що до 944 р. Нерукотворний образ зберігався у місті Едессі, столиці колись незалежної країни Озроена, котра лежала у західній частині Месопотамії. 15 серпня 944 р., на вимогу імператора Романа I Лекапена кіот з Образом перенесено до Константинополя, де він зберігався до 13 квітня 1204 р.— аж до дня, коли візантійську столицю захопили і пограбували хрестоносці[12].

За словами Євсевія Памфіла, поданими у його „Церковній історії" (Кн. 1, гл. 13), Христос, бажаючи нагородити царя едеського Авгара за віру і любов до Себе і виконуючи його бажання, велів принести воду, якою омив пресвяте обличчя Своє, і обтерся поданим Йому убрусом (хустиною). Вода чудотворно перетворилась на фарби, і на убрусі нерукотворно відбилось зображення божественного лику Спасителя. Докладне повідомлення про Нерукотворний образ доносять „Слово" про ікони та „Точний виклад віри" Іоана Дамаскина.

У знайденому істориком IV ст. Євтропієм листі проконсула Іудеї Публія Лентула до римського сенату зазначено певні відомості про Ісуса Христа. Лентул пише: „Цей Чоловік високий на зріст і стрункий. Обличчя Його строге і виразне [...] Його русяве волосся гладке до нижнього краю вух, а звідти в'ється, пасмами спадаючи на плечі; на тім'ї воно, за звичаєм Назареїв, розділене. Чоло Його гладке і ясне; обличчя — надзвичайно чисте, з легким рум'янцем на щоках. Погляд приємний та відкритий; ніс і уста доволі правильні. Невелика, але досить густа борода Його — однакового кольору з волоссям голови — роздвоєна на підборідді. Голубі з блиском очі Його дивовижно привабливі. Він грізний, коли дорікає та викриває, лагідний і ласкавий під час повчань і умовлянь. Обличчя Його вражає простотою, поєднаною з величчю"[13].

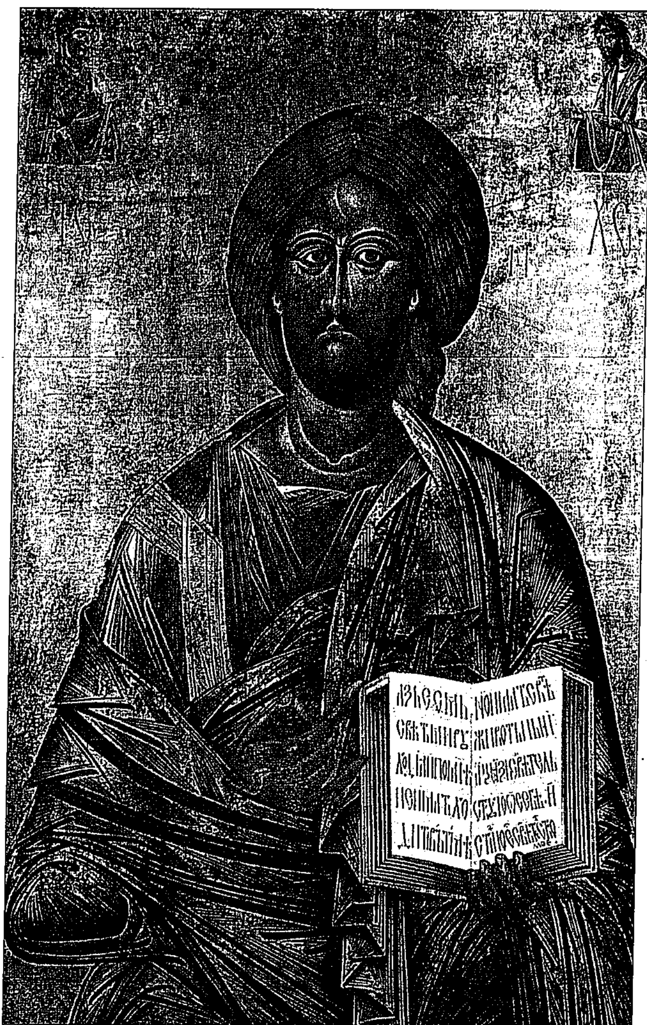
Іоан Дамаскин, який бачив Нерукотворний образ, зазначав, описуючи лик Христа, що у Нього „прекрасні очі, прямий ніс, волосся, що в'ється, чорна борода; голова, нахилена трохи вперед; колір тіла жовтавий, як пшениця; зрощені брови"[14]. За словами одного з середньовічних очевидців, який нібито бачив убрус із Нерукотворним образом у Генуї після пограбування Константинополя, „образ цей мав величний та чудний вигляд; на ньому відбивається божественна велич і слава, тож той, хто дивиться на нього, зачаровується і благоговіє перед ним. Із середини доволі великого чола спадає по обидва боки направо і наліво темно-русяве і майже чорне, не дуже густе, але доволі довге та дещо хвилясте на кінцях волосся; борода чорна, але не велика; брови також чорні, але не зовсім круглі; очі проникливі й сповнені живого блиску, вони немовби випускають із себе світлі промені, так що думаєш, що ці очі дивляться на тебе з усіх сторін якимось приємним та ніжним поглядом. Ніс прямий і правильний; вуса ледь покривають верхню губу, так що прекрасно окреслені та приємні уста добре видно. Колорит обличчя червонуватий та смаглявий — важко назвати справжній його колір, особливо на чолі, на носі, поміж очей та на щоках; але, з другого боку, легко бачиш, що образ має

---

[12] Денисов Л. История подлинного Нерукотворного Образа Спасителя на основании свидетельства византийских писателей // Православная икона. Канон и стиль.— Москва, 1998.— С. 299—308.

[13] Цит. за: Там само.— С. 297—298.

[14] Там само.— С. 298.



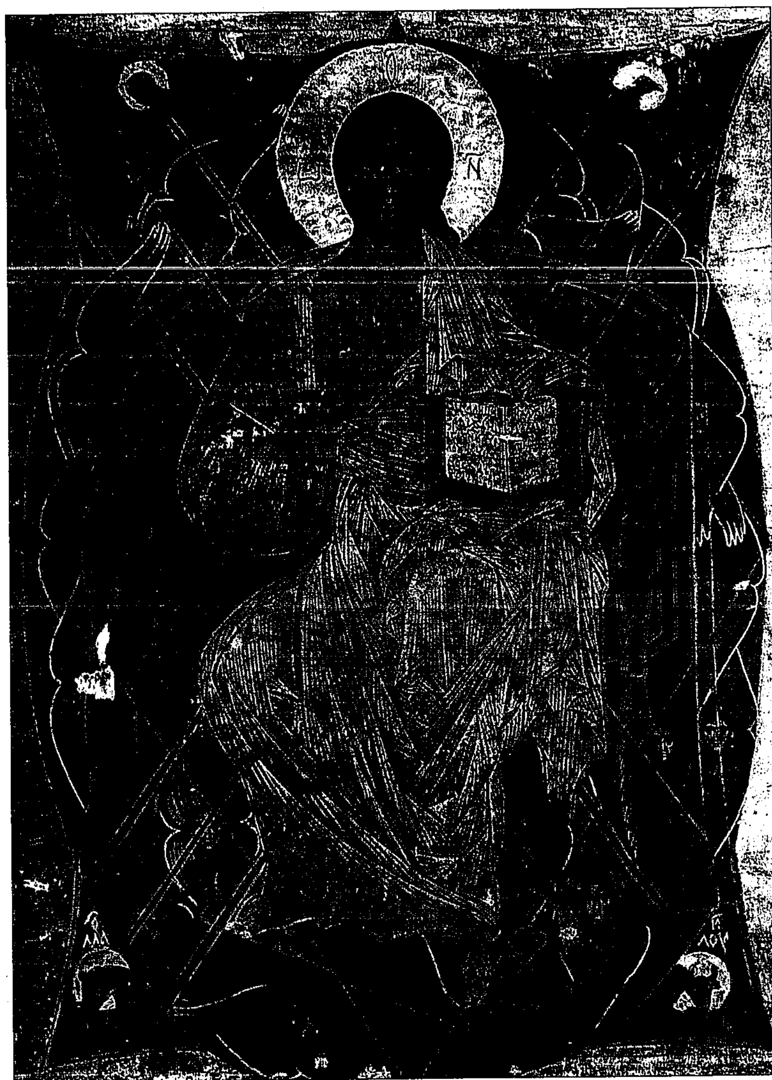
Христос Учитель (Деісус). Фрагмент, середник. *Ікона XV ст. зі с. Річиці. Історико-краєзнавчий музей, Рівне*



Спас Нерукотворний (Мондуліон).
Ікона XV ст. зі с. Кремпни. Музей народної архітектури, Сянок



Спас у Славі.
Ікона XV ст. зі с. Новосільця.
Історичний музей, Сянок



Спас у Славі. Центральна частина Моління з чином.
Ікона XV ст. зі с. Тилича.
Національний музей у Львові

щось надреальне, що людське мистецтво наслідувати не може, і багато відомих художників признавались, що нема ніякої можливости нашими фарбами передати колір святого образу хоч трохи подібного до оригіналу (Труды Кіевской духовной Академии. 1866 г., с. 6—9)"[15].

У повір'ях згадується ще один стародавній Нерукотворний образ Христа, відомий під назвою „Нерукотворний образ Вероніки". Створено його у час, коли Ісуса вели на Голгофу. Піт стікав з Ісусового лиця, і одна із жінок, що супроводжували Його, зняла з голови хустину і піднесла Христові, щоб Він витирав ним кривавий піт зі Свого обличчя. Із вдячности Христос відбив на хустині риси Свого сповненого страждання обличчя. На цьому, другому Нерукотворному образі Христос був відображений у терновому вінку[16]. Вважається, що були й інші зображення Спаса, зокрема образ, що його намалював євангеліст Лука[17], про який у IX ст. згадував учень Теодора Студита, монах Михаїл. Стосовно іконографічного образу Христа архимандрит Никифор, автор „Біблійної енциклопедії", виданої вперше у Москві 1891 р., зазначав: „[...] так на основі повір'їв про Нерукотворний образ Спасителя, чи на основі незримого образу Христа, який вимальовується перед нами на натхненних сторінках Євангелія, чи згідно з відчуттям лише християнського благочестя, здавна, з найперших століть християнства склався у Християнській Церкві такий тип, такий образ Христа, який усвідомлюється відповідним чи близьким першообразу. Цей тип переходить через усі віки; він надихав художників; він з'являється на пам'ятках усього візантійського художнього періоду"[18].

Найдавніше відоме зображення „Спаса Нерукотворного" маємо на іконі (X—XI ст.), що зберігається у монастирі св. Катерини на горі Синай. Зокрема, зображення „Спаса Нерукотворного" відтворено на полотняному чудодійному убрусі, який приймає цар Едесси Авгар[19].

В „інтелектуальній атмосфері Києва в час появи великих духовних одкровень, починаючи від проповідей печерського ігумена Феодосія до писань Клима Смолятича та Кирила Туровського,— у другій половині XII ст., коли ще чинними були високі традиції монументального мистецтва, з золотофонною мозаїкою, як вищим втіленням ідеї світла-божества", був створений іконописний поплічний образ „Спас Золоте Волосся"[20]. Гордий лик „золотоглавого Спаса — царя Слави, який суворо оглядає далечінь покірного йому всесвіту"[21], пронизаний загальним золотим сянням. Хоч барви на образі потемніли й він має чималі пошкодження, з ікони (зберігається в Успенському соборі Московського Кремля) все ще променіє колись дуже яскравий світловий потік. Особливою світлоносністю відзначається золоте волосся Спаса. Сяйво його підсилюють коштовні прикраси,

[15] Цит. за: Библейская энциклопедия / Издание Свято-Троице-Сергиевой лавры.— Москва, 1990.— С. 765.

[16] Там само.

[17] Инок Григорий (Круг). О почитании икон // Православная икона...— С. 22—23.

[18] Цит. за: Библейская энциклопедия.— С. 765.

[19] Спас Нерукотворний, Мандильйон // Овсійчук В., Крвавич Д. Оповідь про ікону.— Львів, 2000.— Іл. на с. 110.

[20] Овсійчук В. Українське малярство X—XVIII століть. Проблеми кольору.— Львів, 1996.— С. 70.

[21] Антонова В. И. Станковая живопись средневековой России // Триста веков искусства.— Москва, 1976.— С. 150.

які у вигляді золотих кілець з обводом із дрібних перлин з ювелірною точністю виписані на синьо-зеленому тлі, темно-синьому гіматії, яскраво-зеленій хрестовині. Ідею світла-божества, якою наповнений живописний образ Спаса, розкривав і нанесений на вузькі білі поля обрамлення ікони фраґментарно збережений напис „...ити во тьме..."[22], що відповідав поширеному на візантійських іконах даного іконографічного типу Спаса взятому з Євангелія напису „Я світло для світу. Хто йде вслід за Мною, не буде ходити у темряві той, але матиме світло життя" (Ів 8, 12).

Загалом в іконі „Спас Золоте Волосся" за „символічною ускладненістю кольорового рішення [...] відгукується давня космогонічна система — золотий Спас — центр Всесвіту, вічний вогонь, що дає дихання всьому живому. Звідси кружечки світил (сонця і зірок), розсипаних на раменах хреста"[23].

Серед староукраїнських іконописних творів найвідомішою та найдавнішою з-поміж збережених є ікона XII ст. „Спас Нерукотворний" (Третьяковська галерея, Москва)[24]. Живописний лик Ісуса Христа на давньоукраїнській іконі київського письма в загальних рисах відповідає опису відображення лику Господнього на убрусі, дарованому Ісусом правителю Едесському Авгару. Темно-русяве і майже чорне, з хвилястими пасмами волосся, невелика хвиляста чорна борода та брови, проникливі очі, видовжений прямий ніс. У колірно стриманому іконописному образі „Спаса", сповненому духу грізної войовничости, панує лінія. Ритм тонких ліній, підсилених золотосяйним асистом, надає напруженої гостроти величавому лику Вседержителя. Голова-апотропей, що відганяє зло, виступами колись декорованої коштовним камінням білої хрестовини міцно з'єднана з кругом вохристого німба, що вписаний у квадратне тло іконної дошки. Виконаний відтінками вохри живопис відповідав строгій геометричності образу, який служив військовим знаменом, що відлякувало ворогів. „Це зображення збуджувало духовні сили, звало до самозреченого подвигу в смертельному бою, де Спас-воєвода оберігає живі душі"[25].

Образам „Спаса Нерукотворного" на українських іконах XIV—XV ст. теж притаманні суворі риси повелителя та земного заступника. Однак у них емоційний характер стриманіший, у зосередженому проникливому погляді менше властивої „Спасу" з Третьяковської галереї войовничости. Назагал зберігаючи сформовані протягом X—XIII ст. візантійським мистецтвом канонічні норми у трактуванні ликів, українські малярі в іконописний образ Спаса Нерукотворного привнесли нові риси. Трактування живописної форми стає чіткішим і лаконічнішим, лінія — графічно виразнішою, кольорові плями набувають декоративної рівномірно розгорнутої площинности. Слабо вираженою є ще подекуди помітна у тогочасному візантійському іконописі почерпнута з античности манера наділяти лики певною об'ємністю, щоправда, твореною конкретно не визначеним зовнішнім джерелом світла (найчастіше — це внутрішнє випромінювання).

---

[22] Антонова В. И. Станковая живопись...— С. 203.

[23] Овсійчук В. Українське малярство...— С. 71.

[24] Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— К., 1976.— С. 7, табл. VI.

[25] Антонова В. И. Станковая живопись...— С. 153—155.

Істотно змінилося й композиційне вирішення картинної площини ікони. Скажімо, на відміну від квадратних обрисів ікони Спаса з Третьяковської галереї, більшість українських іконописних „Нерукотворних образів" вписано у прямокутні, розгорнуті по горизонталі, площини. Це зумовлено, зокрема, шириною царських воріт, над якими відводилося місце образові, та уміщенням на площині ікони двох архангелів, які фланкують відображений на убрусі лик Христа, вписаний у коло хрещатого німба.

Звужене донизу обличчя Спаса найчастіше завершує клинчаста, ледь роздвоєна борода. У Росії подібний тип зображення утвердився в XVI—XVII ст. і дістав назву „Спас Мокра Борода". Зображення такого роду притаманні українській іконі XV ст. (походить із Прикарпаття) з Національного музею Кракова[26], і особливо українським іконам XV ст. з Кобиничів[27], з колишнього Музею НТШ у Львові (Національний музей у Львові, далі — НМЛ)[28], з Ясениці-Замкової (НМЛ)[29], з Коростна (НМЛ)[30].

Волосся Христа, традиційно спадаючи двома зібраними пасмами, помірно розходиться у сторони. Проте кожна ікона не схожа на іншу і має ряд характерних особливостей. Скажімо, у Спаса з Терла, з Національного музею Кракова, з колишнього Музею НТШ у Львові (НМЛ), з Овчарів (Музей народної архітектури в Сяноку, далі — МНАС) пасма волосся, що спадає, зібрано у два плавні ледь хвилясті жмути, водночас на іконі з Кобиничів у Христа волосся зібрано у дві косички. На іконах з Ясениці-Замкової, з Крампної та Коростна волосся у Христа спадає чотирма хвилястими жмутами, надаючи образам емоційно піднесеного звучання. Кожну з ікон відзначають і деякі інші іконографічні відміни.

Зокрема, на різних іконах по-різному зображено постаті двох архангелів, які тримають білий плат із зображенням лику Христа. Найчастіше зображали архангела Михаїла та Гавриїла, однак на деяких іконах трапляються й постаті Уриїла та Рафаїла. Саме півпостаті цих двох архангелів зображено на іконі з Національного музею Кракова. Уриїл (ліворуч) та Рафаїл (праворуч) перед собою двома руками тримають білий плат, оздоблений по низу червоною та чорною смужками. Виконані із суворим дотриманням традицій плат та лики характеризує підкреслено лінійна основа малярського стилю початку XV ст., проте, на думку дослідників, палеографічні особливості вказують на другу половину XV ст.[31] Аналогічно зображено Уриїла та Рафаїла на іконі з колишнього Музею НТШ у Львові (НМЛ). На обох іконах плат угорі по кутках зав'язано оригінальними вузлами у вигляді трипелюсткової квітки. Правда, на іконі з Музею НТШ плат оздоблено трьома рівномірно розміщеними рядами червоних та

---

[26] Логвин Г., Мiляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— Табл. LIII; Icônes de Pologne.— Varsovie, 1987.— Tabl. 8.

[27] Олесский замок: Путеводитель.— Львов, 1981 (Кольорова ілюстрація, не нумерована, за порядком п'ята); Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст. (гуманістичні та визвольні ідеї).— К., 1985 (Кольорова ілюстрація, не нумерована, за порядком сімдесят шоста).

[28] Свєнціцкий-Святицький І. Ікони Галицької України XV—XVI віків.— Львів, 1929.— Табл. 94, № 145.

[29] Там само.— Табл. 139, № 232.

[30] Ярема В. Дивний світ ікони.— Львів, 1994.— Іл. 14.

[31] Логвин Г., Мiляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— С. 14, табл. LIII.

чорних смужок. Крім того, внизу ікони, посередині під ликом Христа, на тлі білої стрічки вміщено напис: „Образ Нерукотворний Господа Бога Спаса Нашого". Подібний напис бачимо на іконах з Кобиничів (на тлі червоної стрічки) та Овчарів. Ікона з Овчарів іконографічно близька до ікон з Національного музею Кракова та колишнього Музею НТШ, однак теж має певні відміни, зокрема, на місці архангелів Уриїла та Рафаїла зображено Гавриїла (ліворуч) і Михаїла (праворуч). Заслуговує на увагу й вирішення еліпсоподібно трактованої бороди Христа, більше характерне для зображень Спаса у славі та Христа Пантократора. До згаданих наближається й ікона з Коростна — архангел Гавриїл (ліворуч) та Михаїл (праворуч) перед собою двома руками тримають білий плат, оздоблений червоними та чорними смужками, внизу напис: „Образ Нерукотворний Господа Нашого Ісуса Христа". Правда, напис розміщено не традиційно — посередині, а частинами — під постатями архангелів. Спільною характерною особливістю згаданих ікон є брак зображень поземів під постатями архангелів.

На інших іконах зображені на повен зріст архангели традиційно тримають плат однією рукою. Чи не найдовершенішою іконою цього типу є образ з Крампної (МНАС). Архангели Михаїл (ліворуч) та Гавриїл (праворуч) відповідно лівою та правою долонями підтримують убрус, складки якого традиційно зібрано у вигляді трипелюсткової квітки. У другій руці архангели тримають патерицю (?) — символ влади. Архангели одягнуті в пишні візантійські придворні шати — далматик (Михаїл — темно-зелений, Гавриїл — багряно-червоний) із золотистим опліччям та подільником. Поверх далматиків стрункі витягнуті постаті архангелів, що міцно стоять червоними чобітками на прямокутних зелених поземах, опоясують гіматії кольору насиченої кіноварі у Михаїла, темно-зелений — у Гавриїла. Загалом образ відзначає традиційна народна експресивна манера написання. В іконі виразно проглядається притаманний XIV—XV ст. площинно-декоративний лад, який творять ритмічно збалансовані плями панівної вохристої барви у поєднанні з червоною та зеленою.

Іконографічно близький до ікони з Крампної образ з Кобиничів. Правда, кожну з ікон відзначає своя, унікальна манера написання. Скажімо, ікону з Кобиничів характеризує стрімке динамічне трактування ліній. Їх ритми, що наростають угору, особливо виразно звучать у бганках перекинутого через руку гіматія, а також у складках та червоно-чорних смужках убруса.

На перший погляд, іконографічно близька до згаданих ікона Спаса Нерукотворного з Ясениці-Замкової. Проте в ній ліворуч від лику Христа зображено архангела Гавриїла, а не Михаїла, як на попередніх. Заслуговує на увагу й орнаментальне вирішення убруса. Зокрема, крім розміщених по низу традиційних смужок, тканину всіяно маленькими кільцями з трьома S-подібними змійками.

Іконографічною своєрідністю відзначається ікона Спаса з Терла. На відміну від інших тогочасних українських ікон, на ній архангели не тримають убрус руками. У кожного з архангелів проглядається друге крило (видно його і в архангелів на іконі з Ясениці-Замкової). Рідкісний у тогочасному українському іконописі й варіант зображення у „Спасі Нерукотворному" архангелів зі сферою у руках (Михаїл тримає у лівій, Гавриїл, відповідно, у правій). Окрім того, архангели одягнуті в далматики з опліч-

чям, передником та подільником. Поверх далматиків накинуто скріплені на грудях плащі. Згадані іконографічні деталі більше характерні для зображень архангелів у чині Моління, аналогії бачимо у зображеннях архангелів Михаїла та Гавриїла з церкви св. Параскеви у Даляві (НМЛ)[32], „Молінні" XV ст., писаному народним майстром із Стариськ (НМЛ)[33], „Молінні" з Ванівки (НМЛ)[34]. Про те, що іконописець, пишучи „Спаса" для церкви Різдва Богородиці села Терла, за основу брав зображення архангелів з чину Моління, свідчить характер зображення стрічки, кінці якої розвиваються на вітрі та якою перев'язано голови архангелів. Близьку аналогію бачимо в зображеннях архангелів з Даляви.

Канон духовної краси, закладений у іконах „Спас Нерукотворний", дістане своє продовження в образах Христа Пантократора (відомого ще як Спас Учитель). До унікальних ікон цього типу належить „Христос Пантократор" з церкви Різдва Богородиці с. Стариська Яворівського району Львівської області (НМЛ)[35]. Подана на повен зріст постать Ісуса Христа, задрапована численними спадними бганками синьо-зеленого гіматія, з-під якого ледь висунуто правицю в жесті благословення. У лівій руці Христа зображене згорнуте Євангеліє з обкладинкою кольору червоної вохри та червоними пломенистими торцями. Назагал монументально трактована постать Ісуса сприймається як образ суворого Судді Небесного — Вседержителя, готового в день Страшного суду розгорнути Євангеліє. Образ Пантократора зі Стариськ сповнений змісту мотиву Деісуса. Як відомо, завдяки своїй есхатологічній значеннєвості група Деісус, основу якого становив Триморфон, була включена як канонічний елемент композиції „Страшний Суд"[36]. В іконі зі Стариськ маленькі півпостаті Богородиці та Івана Хрестителя розміщено у верхніх кутках обабіч німба.

Назагал в іконописному поданому на повен зріст образі Пантократора зі Стариськ відображено характерний для візантійського мистецтва тип, відомий на Афоні уже з другої половини XIII ст. Саме в той період у візантійському іконописному мистецтві почали створювати могутні, сповнені героїчної піднесености образи. Незважаючи на невеликі розміри (висота 30 см), цими рисами наділено іконописний образ „Христос Пантократор" з Ермітажу (Візантія, кінець XIII ст., Ермітаж, Санкт-Петербург)[37].

Окрім „Христа Пантократора" із Стариськ, в українському іконописі XV ст. зафіксовано ще кілька подібних ікон. Однак на них немає півпостатей Богородиці та Івана Хрестителя, уміщених у верхніх кутках обабіч

---

[32] Свенціцкий-Святицький І. Ікони Галицької України...— Табл. 32—33, № 47—48.

[33] Там само.— Табл. 110, № 181.

[34] Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків: Українське малярство XIV—XVIII століть у музейних колекціях Львова.— Львів, 1990.— Іл. 14; Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис.— Табл. XXIV, XXVI.

[35] Свенціцкий-Святицький І. Ікони Галицької України...— Табл. 113, № 184; Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис.— Табл. LXXV; Ярема В. Дивний світ ікони.— Іл. 15; Овсійчук В. А. Українське малярство...— Іл. на с. 239.

[36] Моління // Овсійчук В. А., Крвавич Д. П. Оповідь про ікону.— С. 124.

[37] Лазарев В. Н. История византийской живописи.— Москва, 1948.— Т. II.— Табл. 265-б; Попова О. Византийские иконы VI—XV вв. // История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. VI—XX века.— Москва, 2002.— С. 73—74, илл. 47.

німба, як на іконі зі Стариськ, є певні відміни й у деяких інших іконографічних деталях. Скажімо, постать Христа на іконі зі Стариськ задрапована численними спадними бганками синьо-зеленого гіматію, з-під якого видно ледь висунуту, притиснуту до тулуба правицю у жесті благословення, у лівиці Ісус тримає згорнуте Євангеліє. На інших іконах правиця Христа дещо винесена вперед перед грудьми, лікоть відведено убік, у лівиці Ісус тримає розгорнуте Євангеліє. Саме такий вигляд мають ікони з церкви Пресвятих Великомучеників Козьми та Дем'яна в Милику (НМЛ)[38], з церкви Успіння Богородиці у Вільчому (НМЛ)[39], ікона з Шуйського біля Сянока, перенесена з церкви Пресвятих Великомучеників Козьми та Дем'яна в Залужі (ІМС)[40], ікона зі с. Трушевичів[41]. На чотирьох згаданих іконах Христос благословляє жестом із традиційним укладом пальців — розкритим мізинцем та спареними, дещо перехрещеними вказівним і середнім пальцями, великий і четвертий пальці стикуються, що вважалось своєрідним відтворенням монограми Христа — ІС ХР. Водночас у „Пантократора" зі Стариськ пальці правиці укладені дещо поіншому, зокрема великий, мізинець і четвертий пальці стикуються, вказівний та середній — розкриті. Саме таким жестом, двома відкритими пальцями, благословляє Христос Пантократор з-під купольного простору Софії Київської.

Аналогічний уклад пальців, правда, дещо перехрещених, як і, зрештою, згорнуте Євангеліє, можна побачити на деяких візантійських поясних намісних іконах із зображенням Пантократора, зокрема на іконі „Христос Пантократор" з Афону (60-ті рр. XIII ст., монастир Хіландар, Афон)[42], а також іконі з іконостаса церкви Короля Мілутина в Хіландарі (початок XIV ст., монастир Хіландар, Афон)[43], іконі XIV ст. з Візантійського музею в Афінах[44], на високомистецькій іконі XIV ст. з храму Пантократора (заснований 1363 р.) на Афоні (Ермітаж, Санкт-Петербург)[45]. Характерно, що на жодній із згаданих ікон кисть правої руки не відхилена убік, як на іконі зі Стариськ,— на всіх правиця у жесті благословення піднята перед грудьми.

Зазначена іконографічна деталь робить ікону Пантократора зі Стариськ унікальною. Водночас слід зазначити, що подібний уклад пальців та дещо зміщену вбік правицю можна побачити у провізантійському монументальному мистецтві Італії, зокрема на мозаїках із зображенням Христа Пантократора в консі собору в Чефалу (викладена у 1150—1160 рр.)[46],

---

[38] Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— Табл. XXXVI.

[39] Свєнціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків...— Іл. 14.

[40] Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku.— Warszawa, 1991.— Il. 3—4; Icônes de Pologne.— Tabl. 4.

[41] Свєнціцкий-Святицький І. Ікони Галицької України...— Табл. 119, № 198.

[42] Bogdanović D., Djurić V. J., Medaković D. Chilandar on the Holy Mountain.— Belgrade, 1978.— P. 66—67, ill. 45; Treasures of Mount Athons.— Thessaloniki, 1997.— P. 67—70, fig. 2. 9; Попова О. Византийские иконы VI—XV вв.— С. 71—72, илл. 43.

[43] Bogdanović D., Djurić V. J., Medaković D. Chilandar on the Holy Mountain.— P. 86, 92—93, ill. 70; Treasures of Mount Athons.— P. 81—82, fig. 2. 17.

[44] Icons of the Byzantine Museum of Athens.— Athens, 1998.— P. 56—57, fig. 14.

[45] Лихачева В. Искусство Византии IV—XV веков.— Ленинград, 1981.— С. 284, илл. на с. 283.

[46] Durand J. Byzantine Art.— Paris, 1999.— Photo, p. 105.

консі апсиди собору в Монтреалі (викладена у 1180—1190 рр.)[47]. У Візантії наближені аналоги бачимо на мозаїці „Христос Пантократор" (близько 1303 р.) в куполі внутрішнього нарфика Кахріє Джамі у Константинополі[48], а також на підкупольній фресці (1233—1234) провінційного стилю з погрудним зображенням Пантократора на червоному тлі, у медальйоні в оточенні Богородиці, двох ангелів та вісьмох пророків із каплиці св. Миколая у Spilia, on Mount Penteli (Athens. 1st Ephorate of Byzantine Antiguities, N 177)[49]. Подібність є і в мозаїці „Христос Пантократор" (початок XIV ст.) в куполі церкви Марії Паммакаристос (Фетіє Джамі) в Константинополі[50]. Правда, на мозаїці усі пальці правиці Христа складено у пучок, натомість у лівиці, якою Ісус тримає згорнуте Євангеліє, усі пальці випрямлено.

Чи не єдина найближча аналогія до „Пантократора" зі Стариськ — мозаїчна ікона кінця XIII ст. „Христос Пантократор" з Муничіпіо в Галатині[51]. Близькою в часі іконописною аналогією є ікона „Христос Пантократор" (кінець XV — перша половина XVI ст., критська школа, іконописець Іоаннес Перменіотес) з Візантійського музею в Касторії. На іконі з Касторії кисть правої руки Христа теж відхилена убік, як на іконі зі Стариськ. Правда, уклад пальців правиці у Христа Пантократора на іконі з Касторії дещо інший, великий і четвертий пальці зімкнені, мізинець, вказівний і середній — випрямлені. Крім того, Христос тримає розгорнуте Євангеліє. Немає на іконі й зображень півпостатей Богородиці та Предтечі.

Унікальна та не менш велична уже згадувана ікона „Христос Пантократор" з Милика. „Очевидно, ні в якій з ікон так відверто не втілився подих античності, як в цьому зображенні Спаса: постать, що вільно стоїть на невисокому п'єдесталі, нагадує скульптури грецьких ораторів. Ця паралель надає образу нетрадиційного звучання, чому не перешкоджає ні символічний рух благословення та атрибут святості — німб, ні насичені кольори (червоне тло) з певним символічним змістом. Тут і подвижництво, і ясний розум, і сила переконань, і міцність характеру, що підкреслено виразом обличчя, активним ритмом бганок одягу [...] Цей образ став продовженням дерзновенного прагнення до істини, до знання, до духовного прозріння народу, що не примирився зі своїм поневоленим становищем"[52].

Ікона вражає високим, дуже добре продуманим рівнем виконання і цілком вписується у коло найдовершеніших творів візантійського іконописання. „Пантократор" з Милика належить до ефектних, писаних на яскраво-червоному тлі ікон, які успадкували традиції античного, елліністичного малярства, що часто використовувало червоне тло. На слов'янських теренах, крім українських ікон на червоному тлі, слід згадати знамениті

---

[47] Лазарев В. Н. История византийской живописи.— Т. II.— Табл. 230; Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии.— Москва, 2001.— Илл. 7.

[48] Лазарев В. Н. История византийской живописи.— Т. II.— Табл. 276.

[49] Byzantine and Post-Byzantine art.— Athens, 1986.— P. 46—47, fig. 34.

[50] Лазарев В. Н. История византийской живописи.— Т. II.— Табл. 290; Лихачева В. Искусство Византии IV—XV веков.— Илл. на с. 237.

[51] Лазарев В. Н. История византийской живописи.— Т. II.— Табл. 263-а.

[52] Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст.— К., 1985.— С. 117.

новгородські іконописні твори „Чудо св. Георгія про змія" (XV ст. Російський музей, Санкт-Петербург)[53], „Ілля Пророк" (XV ст. Третьяковська галерея, Москва)[54], „Преподобний Іоан Листвичник, святі Георгій і Власій" (друга половина XIII ст. Російський музей, Санкт-Петербург)[55] та ін.

Окрім вишуканого почуття кольору, іконописець малицького „Пантократора" має не тільки тонке відчуття кольору, він віртуозно володіє рисунком і графічно промовистою лінією. Саме лінія як основний після кольору пластичний засіб творить неповторний візерунок композиційного вирішення монументальної постати Христа і, зокрема, Його одягу. При уважному огляді постати помітно, що основу виражальної манери митця становить умовний принцип символічного укладання форм з кратністю числа три. Починаючи з трактованих тонкими червоними лініями трьох рамен золотосяйного хрещатого німба, який на кіноварному тлі середника світиться надзвичайно виразно, глибинна сутність троїстости плавно, у завуальованій формі проявляється в ритмах бганок одягу, особливо вохристо-зеленого гіматія. В ритмах різновеликих бганок гіматія простежуються сформовані по три короткі вертикалі на лінії тазу. Від рівня цієї лінії починають своє плавне спадання по масі активні три довгі рівноширокі заокруглені внизу звиви. Не менш активно звучать бганки частини гіматія, що спадає з лівиці Христа. Зокрема, художник вибудовує ряд бганок у вигляді трьох трикутникоподібних темно-зелених площин, менша нижня з яких шпильчастим завершенням немов втикається в чорно-зеленаву темінь позему. В загальну схему композиції органічно вписуються й три прямі вертикалі, що доволі виразно проглядаються у нижній частині схованого під гіматієм темно-вишневого хітона. Цілком можливо, що групування ліній за принципом кратности числа три іконописець запровадив підсвідомо,— так чи так, а домінування троїстого начала в іконі очевидне.

До унікальних належить образ „Христос Пантократор з апостолами" (кінець XV ст.) із церкви Покрови Богородиці в Річицях Рівненської области (Рівненський краєзнавчий музей — далі РКМ)[56].

Властиво, „Пантократор" з Річиць — повний Деісус з чином. Обабіч голови монументально розгорнутої півпостати Христа розміщено півпостаті Богородиці та Івана Хрестителя, а на полях з обох боків представлено півпостаті дванадцятьох апостолів. Вочевидь, ікона за своїм укладом не має аналогів у тогочасному українському малярстві. Це чи не єдине поясне зображення Христа Пантократора в українському іконописі XIV—XV ст. Найближчу аналогію знайдемо щойно серед творів XVI ст. Зокрема, це твір легендарного майстра Дмитрія „Пантократор з апостолами" (1565) з церкви Різдва Богородиці в Долині Івано-Франківської области[57]. Хоч і доволі близькі за іконографічними особливостями, ці образи відображають дві різні мистецькі епохи: одна базована на східногрецьких, друга — на грецько-латинських візантійських традиціях. І не випадково у „Пантократорі" з Долини вже можна вловити нові західноєвропейські

---

[53] The Russian Museum, Leningrad. Painting.— Leningrad, 1984.— Fig. 2.

[54] Смирнова Э. Икона Древней Руси. XI—XVII вв. // История иконописи. Истоки...— Илл. 67.

[55] Там само.— Илл. 19.

[56] Овсійчук В. Українське малярство...— Іл. на с. 227.

[57] Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— Табл. XC.

гуманістичні нотки, адже створено його за три роки до проголошення Люблінської унії[58]. Загалом беручи, сформований на середнику річицької ікони іконографічний інваріант зображення Христа Пантократора слід визнати першим в українському іконописі. Згодом саме такий півпоясний тип зображення Христа становитиме основу намісного ряду більшости українських апостольських іконостасів.

На окрему увагу заслуговує й характер майстерно виписаної голови Христа на іконі з Річиць. Видовжена голова Ісуса створена на зразок славнозвісної виконаної технікою енкаустики ікони середини VI ст. „Христос Пантократор", що її імператор Юстиніан I подарував монастирю св. Катерини на горі Синай[59]: велика шапка каштанового волосся, зібраного у заплетену косу, легко зміщену праворуч; правильної овальної форми тонально вирішена борода; маленькі неширокі стримано-червоні вуста, над якими намічено плавно опущені донизу делікатні вуса; у традиціях візантійської іконографії тонкий, видовжений, прямий ніс; мигдалеподібні напрочуд виразні очі; прикриті волоссям — також у стилі того часу — вуха — видно лише нижню їх частину з мочками.

Річицький „Пантократор" має ряд паралелей і серед найкращих творінь візантійського мистецтва епохи Палеологів (1261—1453). Серед близьких аналогій найдавнішими є лики Христа на мозаїці „Деісус" (друга половина XIII ст.) з собору св. Софії у Константинополі[60], на мозаїці XIV ст. у куполі церкви Марії Паммакаристос (Фетіє Джамі) в Константинополі[61], на іконі XIV ст. з храму Пантократора на Афоні (Ермітаж, Санкт-Петербург)[62], на іконі „Христос Психосостер" (Душеспаситель) XIV ст. з церкви св. Клементія, Охрид (Галерея ікон, Охрид)[63]. Подібними рисами наділено лик писаного під явним впливом візантійських майстрів „Спаса оплічного" (перша третина XIV ст.) з Успенського собору Московського Кремля[64].

Утім, попри традиційність трактування голови та усталеність постави силуету Христа, річицькій іконі притаманні деякі іконографічні деталі, що не мають явних тогочасних аналогій поза межами України. Зокрема, йдеться про жест правиці Пантократора. Іконописець, розвернувши кисть руки Ісуса до Нього, зобразив цей жест не у традиційному русі благословення, зверненому до віруючих, не як жест, що промовляє, а відобразив його як жест сприйняття. Аналогічний жест зверненої до себе кисті із зімкнутими великим і четвертим пальцями, перехрещеними вказівним і середнім та розігнутим мізинцем бачимо щойно на іконі Христа (1565) майстра Дмитрія з Долини. З-посеред візантійських ікон зображення зверненої до себе правиці Христа Пантократора бачимо на двох поясних

---

[58] Втілені в іконі майстром Дмитрієм нові стильові риси та розуміння образу людини добре розкрив у своїх працях Володимир Овсійчук. Див.: Овсійчук В. А. Українське мистецтво...— С. 122—123; його ж. Українське малярство...— С. 282—287.

[59] Овсійчук В. А., Крвавич Д. П. Оповідь про ікону.— Іл. на с. 30; Попова О. Византийские иконы VI—XV вв.— С. 43—45, илл. 1.

[60] Лихачева В. Искусство Византии IV—XV веков...— Илл. на с. 220; Sztuka ;wiata.— Warszawa, 1993.— T. 3.— Il. na s. 112; Durand J. Byzantine Art.— Photo, p. 6.

[61] Лихачева В. Искусство Византии IV—XV веков...— Илл. на с. 237.

[62] Там само.— Илл. на с. 283.

[63] Durand J. Byzantine Art.— Photo, p. 192.

[64] Смирнова Э. Икона Древней Руси...— Илл. 34.

класичних мозаїчних іконах XII ст., очевидно, створених у Константинополі. Зокрема, ікона середини XII ст. „Христос Пантократор" (Галерея Борґезе, Флоренція) та „Христос Пантократор Елеємон", ікона першої половини XII ст. (Державний музей Далема, Берлін)[65]. Щоправда, на обох іконах середній палець надто зігнутий, тому складається враження, що він, як і четвертий, зімкнутий із великим, натомість вказівний і мізинець розігнуті. Характерно також, що на іконі з галереї Борґезе Пантократор лівою рукою знизу підтримує, як і на українській іконі з Річиць, розгорнуте Євангеліє.

Очевидно, що образ річицького „Пантократора", якого, зважаючи на характерний архаїчний жест правиці, можемо теж назвати Елеємоном, або Милостивим, почерпнув свій іконографічний уклад із кількох художніх осередків і остаточно склався в західноукраїнському іконописному художньому осередку кінця XV ст. В українській іконі, як і у двох давніших візантійських іконах „комнінівського" періоду, а особливо з берлінського музею Далема, проявились „духовне споглядання, невіддільна від нього зовнішня та внутрішня гармонія, ідеальна рівновага поміж божественним і людським началом в образі Спасителя. Поєднання абсолютного зовнішнього спокою і зосередженої молитовної глибини відповідало ідеалу візантійської релігійної свідомости"[66]. Поза тим, з огляду на іконографічний уклад, розміщення обабіч німба постатей Богородиці та Предтечі, а на полях — дванадцятьох апостолів, річицький „Пантократор" більш промовистий, бо це вже відтворення не лише архетипу божественного Першообраза, але й органічної ієрархічної структури Церкви, найперших і найдостойніших учнів та послідовників Христа. Вражає й рівень художньої майстерности виконання річицької ікони. Бездоганний рисунок, підсилені золотосяйним асистом та тлом вишукані кольори, смак автора свідчать про добру школу великого художнього центру.

В іконі панують світлова насиченість і жорстка, конструктивно зумовлена, лінійність. Виразний провізантійський її характер з дещо готичним способом трактування центральної постати сповнений містичної спрямованости ісіхастичного вчення Григорія Палами. В. Овсійчук зазначає: „У Річицькому „Спасі" паламітська ідея фаворського світла доведена до апогею"[67]. „В ньому,— провадить далі дослідник,— найменше виявлена емоційна чутливість, але відсутні аскетизм і відчуженість, бо за величаво піднесеною постаттю, чистотою кольорового звучання, відкритою ясністю обличчя прочитується духовна глибина, печать високої істини, прагнення до вищого пізнання"[68].

Мотив „Христос на троні" — різновид циклу зображень Христа Пантократора. Зображення Христа Пантократора на троні представляє Царя Небесного Єрусалима, Верховного священика Церкви і Вседержителя на Страшному суді. Христос у царських шатах возсідає на троні з розгорнутим Євангелієм, символом Страшного суду, в лівій руці. Христос на тро-

---

[65] Лазарев В. Н. История византийской живописи.— Т. II.— Табл. 196; Попова О. Византийские иконы V—XV вв.— С. 57, илл. 24—25.

[66] Попова О. Византийские иконы VI—XV вв.— С. 57.

[67] Овсійчук В. Українське малярство...— С. 230.

[68] Там само.

ні — грізний Суддя й водночас ізбавитель безсмертних праведних душ у конечну годину.

Образ Христа Пантократора на троні, як відомо, у чині Моління обов'язково супроводжувався постатями пристоячих Богородиці та Івана Предтечі, які разом становили центр композиції, так званий триморфон, що поступово розширився додаванням з обох боків по парі фіґур[69]. В українському малярстві XIV—XV ст. більш-менш точно датоване зображення Пантократора на троні в композиції Деісус знаходимо серед фрескових розписів замкової каплиці в Любліні[70].

Найвидатнішою пам'яткою з аналогічним зображенням є „Деісус" із церкви Різдва Богородиці с. Ванівки поблизу Коросна, який створив легендарний іконописець, знаний як „майстер ікон з Ванівки"[71]. В пластичному ладі творів, які пов'язують з творчим доробком майстра, помітна подібність до розписів маляра Андрія у пресвітерії замкової каплиці Св. Трійці у Любліні, а також з мініатюрами Київського Псалтиря (1397). Набагато менше спільних рис зображення Пантократора на троні „Деісуса" з Ванівки (початок XV ст.) має серед відомих тогочасних візантійських іконописних пам'яток.

Ванівський „Христос Пантократор" величаво сидить на двох подушках (нижня червона кольору кіноварі, верхня — оливково-зелена), розстелених на полум'яно-червоному широкому троні, поставивши розвернені убік ступні ніг на такого ж кольору підніжжя (нижній край розміщено паралельно до обрізу ікони). Верхній край спинки трону має ориґінальне хвилеподібне завершення. Одягнутий Христос у темно-вишневий хітон з червоним клавієм та оливково-зелений гіматій. Правиця з двоперстим (пальці перехрещені) жестом благословення складена на рівні грудей, у лівій — розгорнуте Євангеліє з червоними обрізами. Ориґінальною особливістю ікони є й своєрідне трактування лику Христа, зокрема, заслуговує на увагу клинчасте завершення обличчя[72].

Іконографічно наближеним, проте стильово відмінним є розширений Деісус, відтворений на українській іконі (друга половина XV ст., 58×189 см), що зберігається у Національному музеї Перемишльської землі (далі — НМПЗ)[73]. Христос сидить на вохристому престолі з еліпсоподібною спинкою теж на двох подушках, щоправда, на відміну від ванівського, тут нижня — зелена, верхня — червона. Хітон у Христа темновишневий, гіматій смарагдово-зелений. У правиці мізинець розкритий, вказівний та середній пальці перехрещені, великий та безіменний зімкнені. На увагу заслуговує вирішення позему, вкритого орнаментально трактованими рослинними мотивами. Близьке за характером орнаментальне

---

[69] Ярема В. Дивний світ ікони.— С. 17—18.

[70] Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubielskiego.— Warszawa, 1983.— Rys. 3, il. 40—41; її ж. Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagiełły w kaplice zamku lubielskiego.— Lublin, 2000.— S. 116—117, il. 97—98.

[71] Свенцицкая В. И. Мастер икон XV века из сел Ванивка и Здвижень // Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции.— Москва, 1977.— С. 279—290.

[72] Свєнціцкий-Святицький І. Ікони Галицької України...— Табл. 94, № 146; Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— Табл. XXV; Свєнціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків...— Іл. 13.

[73] Icônes de Pologne.— Tabl. 10.

вирішення позему бачимо на розширеному Деісусі середини XV ст., що походить з церкви св. Дмитра в Жогатині біля Бірчого[74].

На іконі з Жогатина Христос сидить на престолі зі спинкою, подібною до тієї, що її зображено на іконі з музею Перемишльської землі. Проте ніжки престолу на жогатинській іконі трактовано у вигляді точених балясин. У статичній поставі Пантократора вловлюються експресивний неспокій, внутрішнє нуртування. Експресію породжують динамічні ритми численних, здебільшого тонких ліній бганок на шатах Христа. Особливий, віялоподібний стрімкий порив передають складки гіматія, що простягаються з правого коліна до п'яти лівої ступні, рішуче виставленої допереду. Відповідно, по діагоналі, з наростанням праворуч розміщено невелике підніжжя. Своєрідним підтвердженням того, що іконописець свідомо окреслив чимраз більшу енергію, що супроводжує величавий образ Пантократора, може бути зображення під престолом, на тлі позему — поміж рослинних мотивів солярної розетки-сварги праворуч. Ще дві невеличкі своєрідні розетки з ореолом сяйва зображено на поверхні престолу: одну — на спинці, під правицею Христа, другу — на фігурній проніжці, під правим коліном. Близькі за формою дві розетки, аналогічно розміщені на площинах престолу, бачимо на намісній іконі (ліворуч була ікона „Св. П'ятниця з житієм") кінця XV ст. „Христос Пантократор на троні" з Дальови (НМЛ)[75].

Характерною особливістю іконографії зображення Пантократора з Дальови є трактування форми трону в руслі традиційного вирішення, притаманного зображенням „Спаса у славі",— лівий бік спинки та передньої ніжки, що переходить у стійку поруччя, завернуто до середини, правий бік розвернуто вбік. Відповідно, горішній край спинки має конфіґурацію повернутої донизу літери С із відведеним назовні закінченням. На відомих тогочасних візантійських іконах „Христос Пантократор на троні" з намісного ряду форма трону, а отже і спинки, зображались за принципом симетрії. Зазначена іконографічна особливість ікони з Дальови є ще одним свідченням прояву творчих пошуків українських іконописців, бажання привнести щось нове й водночас істотно не порушити канонічних норм.

Такого ж характеру вирішення трону — на фраґментарно збереженій українській іконі (втрачено нижню частину із зображенням стоп Христа) „Христос Пантократор на троні" з намісного ряду церкви Параскеви П'ятниці в Маляві поблизу Бірчого (тепер Польща). На іконі кінця XV — початку XVI ст. з Маляви (МНАС)[76], крім загальної схеми вирішення трону, можна завважити й деякі інші іконографічні паралелі. Зокрема, під ліктем правиці Христа на спинці відтворено схематичну розетку, аналогічно, з незначним нахилом по діагоналі, розміщено розгорнуте Євангеліє, збігається двоперстий жест правиці у благословенні. Особливою подібністю

---

[74] Свєнціцкий-Святицький І. Ікони Галицької України...— Табл. 55, № 77; Grządziela R. Proweniencja i dzieje malarstwa ikonowego po północnej stronie Karpat w XV i na pocz. XVI w. // Łemkowie w historii i kulturze Karpat.— Sanok, 1994.— Cz. druga.— S. 274, il. 14.

[75] Свєнціцкий-Святицький І. Ікони Галицької України...— Табл. 34, № 50.

[76] Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— Табл. LVI; Grządziela R. Proweniencja i dzieje malarstwa ikonowego...— S. 248, il. O.

відзначається загальний характер вирішення лику Христа на обох іконах. Водночас є й ряд істотних відмін. Помітно різняться індивідуальні манери іконописців, їхні стильові підходи. В образі Пантократора з Маляви виразно читається анатомічна неузгодженість трохи збільшеної голови Христа і фіґури, проте ця особливість аж ніяк не дає підстав причисляти твір до кола аматорських, фаховість іконописця, твердість і впевненість його руки, мистецька винахідливість очевидні. До рідкісних іконографічних відмін слід віднести писані темно-червоною вохрою дві своєрідні трипелюсткові пальметки-крини, які немов проростають із країв спинки трону. Рідкісним є й вирішення червоної розшитої золотом подушки, на якій сидить Христос (подушка зображена одна, а не як традиційно дві, червона та зелена). Зокрема, на особливу увагу заслуговує візантійсько-готизуючий, у вигляді золотих пальметок, орнаментальний характер гаптування подушки. Наближений декор можна побачити на італо-критських іконах XV ст.

Саме іконописці острова Крит, який з 1200 по 1669 р. перебував під владою Венеційської республіки, чи не найкраще освоїли стиль венеційської готики і вміло його поєднували з традиціями візантійського мистецтва. На католицькому Заході тогочасний критський іконопис, що базувався на православних традиціях пізнього палеологівського малярства константинопольської школи та венеційської готики, на противагу „in maniera latina“ називали „in maniera greca“[77].

Відомо, що на італійську готику XIV ст. активно орієнтувався Ніколас Зафуріс. Саме йому належить новий іконографічний варіант „Христос у гробі“, створений на основі венеційської готики, та роботи Джованні Белліні. У золотих німбах зображених на іконі погрудного мертвого Христа та пристоячих Богородиці й Івана Богослова майстер відтворив рослинний мотив, основу якого становлять аналогічні, відтворені на подушці, писані золотом, пальметки на іконі „Христос Пантократор на троні“ з Маляви[78]. Втім, окреслений орнаментальний мотив аж ніяк не є прямим свідченням безпосереднього впливу певного іконописного взірця італо-критської школи на творчу інтерпретацію українського іконописця. Відображені в іконі інші готизуючі елементи, а також ряд створених у подібному ключі творів (ікони „Юрій і Параскева П'ятниця“ з Корчина (НМУ), „Юрій Змієборець“ зі Ступниці (НМЛ), „Юрій Змієборець“ зі Словіти (НМЛ), „Св. Юрій“ із Звижня (Національний художній музей України, далі — НХМУ), „Параскева П'ятниця з житієм“ з Крампної (МНАС) вказують на ширше коло похідних зумовлених цеховим малярством Західної Європи прикмет, що мали місце на теренах Західної України.

Особливо промовистим свідченням проникнення готичного західноєвропейського елементу — найвірогідніше, слов'янсько-католицького — в ікону з Маляви та інші твори є писані готичним шрифтом літери, зокрема монограма Христа IC XP, скорочений напис „ПАНТОКРАТОР“, а також літери на хрещатому німбі W, O, N.

У руслі народного аматорського стилю написано два оригінальні розширені Деісуси кінця XV — початку XVI ст. зі села Пашової біля Ліська

[77] Евсеева Л. Греческая икона после падения Византии // История иконописи VI—XX века. Истоки...— С. 97—99.
[78] Там само.— С. 106, илл. 23.

(тепер Польща; зберігається у МНАС[79] та Дальови (НМЛ)[80]. В обох творах присадкувата постать Христа зображена на широкому престолі з еліпсоподібною спинкою. В Деісусі з Дальови кисть руки, як і на іконі Пантократора з Річиць, зображена розвернутою до себе. Крім того, пальці укладено за схемою: вказівний та середній розкриті й не перехрещені, інші три складені. Подібний жест правиці Христа Пантократора бачимо на ще одному розширеному Деісусі авторства народного майстра XV ст. зі Стариськ (НМЛ)[81].

Серед розширених Деісусів кінця XV — початку XVI ст. із виразним народним характером оригінальністю відзначається іконографічне вирішення Пантократора на іконі з Волцнова (НМЛ)[82]. Зокрема, на особливу увагу заслуговує унікальне вирішення престолу, що не має аналогів серед інших тогочасних відомих нині творів. Близьку аналогію знаходимо на візантійській іконі другої половини XV ст. з притаманними критській школі рисами (Закінф (Zakynthos). Музей)[83]. Зокрема, на цій іконі Пантократор сидить на троні з суцільно зашитою фільонками основою, над якою широко нависає шестигранна площина сидіння та напівкругла заглиблена спинка, яку фланкують масивні квадратні стійки з гранчастими балясинами з різьбленими квіткоподібними пуп'янками. Трон стоїть на зеленому мармуровому підвищенні з напівкруглим виступом для ніг, що вважається типовою особливістю критських ікон XV ст.

Наразі не відомо, яку з реплік візантійських ікон бачив іконописець, що створив Деісус у Волцневі, однак наслідування критських взірців очевидне. Втім, іконописець не пішов шляхом прямого наслідування й з різних причин дещо схематизував бачений взірець. Шестигранну площину сидіння доволі широкого трону він позбавив виступів над основою. Бічні видимі стінки основи, у традиціях оберненої перспективи, розвернув на глядача й помітно збільшив вертикаль дальньої грані щодо передньої. Монументальний вигляд має й напівкругла заглиблена спинка трону. Особливо перебільшені гранчасті балясини, що увінчують торці спинки. Завершення балясин вирішено у вигляді трипелюсткових пальметок. Підвищення трону іконописець потрактував як цоколь, натомість окремо дописав широке підніжжя.

Багато спільного й у трактуванні постати Христа на двох іконах. Зокрема, збігається характер рисунка бганок гіматія. Дещо під кутом до основи ікони розміщено нижній край обрізів розгорнутого Євангелія. Співзвучна схема розміщення стоп Христа: ліва спрямована на глядача, права розвернена в сторону, п'ятки зімкнено. Аналогічну схему побудови постати Христа було відзначено в іконі „Спас у Славі" з Волині (НХМУ)[84]. Можливо чи не єдиним відхиленням від загальної схеми є уклад пальців правиці Христа на іконі з Волцнева, зокрема вказівний та середній перехрещені, мізинець випрямлений, великий та безіменний зімкнені.

---

[79] Ярема В. Дивний світ ікони.— Іл. 27 (1).

[80] Свенціцкий-Святицький І. Ікони Галицької України...— Табл. 27, № 40.

[81] Там само.— Табл. 110, № 181.

[82] Там само.— Табл. 16, № 23.

[83] Byzantine and Post-Byzantine art.— P. 99, 101, fig. 100.

[84] Від Різдва до Вознесіння. Твори українського іконопису XVI—XIX ст. з колекції Національного художнього музею України: Каталог / Упор. Ірина Ходак.— К., [б. р.].— Іл. 2.

Традиційні риси народного мистецтва наклали відбиток на Деісус кінця XV — початку XVI ст. з Тур'я (НМЛ)[85]. Місцевий народний майстер, який писав ікону, збагатив вбрання постатей численними орнаментальними мотивами, що віддалено нагадують вишивку. Особливо щільно орнаменти у вигляді стрічкових фризів із скісною сіткою вкривають шати Христа. Особливістю середньої частини Деісуса є те, що за спинкою трону іконописець зобразив постаті двох ангелів. Найчастіше ангелів розміщують позаду пристоячих Богородиці та Івана Предтечі.

До унікальних зображень Христа Пантократора на троні належить рідкісного іконографічного типу ікона кінця XV — початку XVI ст. з Тухлі (НМЛ)[86]. Зокрема, за спинкою трону Христа, з характерним, близьким до трону Пантократора з Ванівки обрисом верхнього краю, іконописець умістив маленькі півпостаті двох апостолів — символічних стовпів Церкви: праворуч Ісуса — Петра із сувоєм у лівиці та ключем, що висить на правиці, ліворуч — Павла з книгою в руках.

Наприкінці XIV — у першій половині XV ст. в українському іконописі поступово утверджується іконографія „Спаса у Славі". Цей іконографічний мотив за своєю есхатологічною суттю тісно пов'язаний із зображенням Христа на Страшному суді й водночас поєднаний з мотивом „Вознесіння Господнє". Появу зображень „Спаса" у потрійній мандорлі пов'язують із впливами теорій ісихастів. Ромб, у який умонтована сидяча постать Христа, символізує „Славу", овал із херувимами — „Сили Небесні", чотирикутник із емблемами євангелістів по кутках — „Землю". Вважається, що „оце потрійне, так зване „Фаворське" світло повинно було також символізувати Святу Трійцю"[87]. В іконописі України XV ст. зображення „Спаса у Славі" бачимо на іконах з Тур'я (НХМУ)[88], Бехерова (Музей української культури у Свиднику, Словаччина)[89], Новосілець біля Сянока (Історичний музей, Сянок, Польща, далі — ІМС)[90], Тилича (НМЛ)[91], на іконі з Волині (НХМУ)[92], а також іконі з Малнова[93].

В українському мистецтві традиційна іконографія мотиву „Спаса у Славі" поступово вибудовувалась протягом кінця XIV — першої половини XV ст. і щойно у середині XVI ст. набула свого довершеного вигляду в іконописі Галичини та Волині. Зокрема, відображено його на високомистецьких іконах із Коростина, Шклярів біля Дальови, Наконечного, Бусо-

---

[85] Свєнціцкий-Святицький І. Ікони Галицької України...— Табл. 12, № 205.

[86] Там само.— Табл. 126, № 209.

[87] Овсійчук В. А., Крвавич Д. П. Оповідь про ікону.— С. 119.

[88] Ярема В. Дивний світ ікони.— Іл. 4; Овсійчук В. А., Крвавич Д. П. Оповідь про ікону.— Іл. на с. 121.

[89] Ярема В. Дивний світ ікони.— Іл. 5.

[90] Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku...— Il. 5—6; Icônes de Pologne.— Tabl. 3; Grządziela R. Proweniencja i dzieje malarstwa ikonowego...— S. 243—244, il. F.

[91] Патріарх Дмитрій. Українські ікони Спаса в Славі // Родовід.— 1994.— № 7.— С. 28; Biskupski R. Deisis na jednym podobraziu w malarstwie ikonowym XV i pierwszej połowy XVI wieku // Materiały Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku.— 1986.— N 9.— S. 106.

[92] Від Різдва до Вознесіння...— Іл. 2.

[93] Про цю та деякі інші українські ікони XV ст. див.: Давнє українське мистецтво 12—18 століть: Каталог розширеної експозиції музею / Під заг. ред. Л. Г. Членової.— К., 1988.— С. 23; Дух України. Збірка вибраних картин з фондів Державного музею українського мистецтва у Києві / Мистецька галерея Вінніпегу, 2 серпня—18 листопада 1991 року.— Вінніпег, 1991.— С. 116—117; Патріарх Дмитрій. Українські ікони...— С. 25.

виська, Потелича, Жовкви, Повергів, Ясениці-Замкової, Долини, Вовчого (усі — НМЛ, усього збірка музею налічує більш як три десятки ікон „Спас у Славі"). У Візантії мотив „Спас у Славі" особливого розвитку не набув, на відміну від західноєвропейського сакрального мистецтва, де він відомий як Maiestas Domini[94].

Відомо, що в основу іконографії „Спас у Славі" покладено біблійні тексти видінь пророків Ісаї (Іс 6, 1—4), Єзекиїла (Єз 1, 1—28) та апокаліптичного Об'явлення св. Івана Богослова (Об 4, 2—11). Поєднуючи тексти трьох літературних джерел, протягом століть різні, подекуди віддалені один від одного християнські мистецькі осередки поступово окреслили основні засади іконографії мотиву. Не одразу теологи визначились із символічним трактуванням чотирьох живих істот.

Зокрема, єпископ Ліона Іриней (помер близько 202 р.) вважав, що лев символізує Христа як царя, телець — Його жертовність, людина — втілення, а орел — присутність Святого Духа. Крім того, Іриней пов'язував ці алегорії з постатями чотирьох євангелістів. Характерно, що лев сприймався як символ Івана, телець — Луки, людина — Матвія, орел — Марка[95]. Пропонувалися й інші версії згаданих символів, які слідом за Іринеєм висловлювали Епіфаній Кіпрський (близько 315—403), Псевдо-Афанасій та Іполит Римський[96]. Утім остаточно утвердилась версія, за якою людина — Матвій, лев — Марко, телець — Лука, орел — Іван.

Семантику символів чотирьох євангелістів пов'язують із елементами чотирьох стихій, які сприяли проявленню Христа як Богочоловіка. Матвія пов'язують із стихією Повітря, Марка — з Вогнем, Луку — із Землею, Івана — з Водою[97]. Зображення символічних алегорій євангелістів крилатими вказувало на їх стосунок до небесних сил. „Червоний ромб, у який вписана фігура Христа,— за твердженням Д. Крвавича,— є продовженням традиційної у середньовічній іконографії форми „Аури", що випромінювала з постаті Спасителя. Колись це було кругле або подовгасте сяйво, форма якого походила від символіки мигдалю, образно пов'язаного з особою Ісуса Христа. Форма „Аури" продовжує традицію вогняних символів, що зображають випромінювання енергії або духовного світла. Форма ромба — спрощений, символічний образ мигдалеподібної „Аури", вона зображає ідею Слави. Друга форма — це зелений або двоколірний овал, зображає небо, заповнене небесними силами, херувимами та серафимами, це Сили Небесні. Підніжок Христа, встановлений у небі, повинні підтри-

---

[94] Докладнішу історію формування іконографії „Спас у Славі" див.: Van Der Meer R. Maiestas Domini // Lexikon der christlichen Ikonographie.— Roma, 1971.— T. 3.— Szp. 136—142; Dobrzeniecki T. Maiestas Domini w zabytkach polskich i obcych z Polską związanych // Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie.— 1973.— T. 17.— S. 5—86; 1974.— T. 18.— S. 215—308; 1975.— T. 19.— S. 5—263; Пуцко В. Г. Византийское наследие в искусстве Московской Руси („Спас в Силах" в русской живописи XIV—XV вв.) // Византийский временник.— 1996.— Т. 56 (81).— С. 266—277; його ж. Заглавная миниатюра Никомидийского Евангелия и византийские изображения Христа во Славе // Revue des Études Sud-Est Européennes.— Bucarest, 1987.— T. XXV.— N 1.— P. 11—38; його ж. Іконографічні проблеми образа Христа в славі // Українська Греко-Католицька Церква і релігійне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності). Науковий збірник. Вип. 1. Матеріали наукової конференції, м. Львів—Рудно, 30 листопада 2002 р.— Львів; Рудно, 2002.— С. 65—67.

[95] Пуцко В. Г. Византийское наследие в искусстве Московской Руси...— С. 267.

[96] Там само.

[97] Овсійчук В. А., Крвавич Д. П. Оповідь про ікону.— С. 119—120.

мувати Сили Небесні. Проміння, що сяє з постати Христа, творить полум'яний чотирикутник, у наріжниках якого видніються чотири згадані символи євангелістів: Ангел, Орел, Віл і Лев. Чотирикутник зображає Землю, на якій євангелісти проголошували „Добру Вість", тобто Славу, Христа Бога, який прийшов у подобі людини на землю"[98].

Окреслені іконографічні компоненти композиції „Спас у Славі" відображені у творах середньовічного християнського мистецтва по-різному. Посеред найдавніших іконописних творів згаданий мотив бачимо на іконі (VII ст., енкаустика) „Христос у Славі" з монастиря св. Катерини на горі Синай[99]. Христос у вохристо-золотистому вбранні сидить на веселці на темно-синьому тлі, всіяному золотими зорями. Відведеною убік правицею Він благословляє, а у лівій руці тримає рогорнуте Євангеліє. З чотирьох сторін овальної мандорли зображено чотири живі істоти. Наразі більш-менш виразно у лівому верхньому кутку ікони збереглось зображення істоти з людським обличчям та двома зеленими крильми, вкритими очима (верхня повіка червона).

У монастирі св. Катерини на горі Синай на одній із ікон із зображенням Богородиці (XI—XII ст.)[100] відтворено ще один оригінальний варіант мотиву „Спас у Славі". Зокрема, Христа, з відведеною вбік правицею в благословенні, зображено сидячи на веселці у сяйві круглої мандорли, з-за якої виступають крилаті алегорії чотирьох євангелістів. Крім того, обабіч мандорли вгорі розміщено зображення двох шестикрилих серафимів, унизу — двох чотирикрилих херувимів із рапідами в руках.

З часом на Синаї під впливом західноєвропейського романського мистецтва буде створена ще одна ікона „Спас у Славі" типу Maiestas Domini (XIII ст., Синай, монастир св. Катерини)[101]. Христос сидить на троні в оточенні мигдалеподібної, оздобленої орнаментованим бордюром мандорли. Мандорлу супроводжують крилаті істоти із супровідними підписами латинською мовою імен євангелістів.

Мотив „Maiestas Domini" з мигдалеподібним ореолом поєднаним з веселкою, на якій сидить Христос, відомий і на романських фресках. Зокрема, аналогічне зображення уміщено на стелі склепіння нави Пантеона де лос Реєс церкви Сан-Ісідоро у Леоні в Іспанії[102]. На написаній приблизно 1180 р. фресці оздоблену різнобарвним хвилястим орнаментом мандорлу оточують розміщені в парусах крилаті людські постаті з євангеліями в руках. Праворуч голови Христа у постаті голова орла, ліворуч — людини, праворуч ніг Христа у постаті голова лева, ліворуч — тельця. Кожна з постатей двічі підписана, на взірець: MARCUS LEO (Марко Лев). Відтак

---

[98] Овсійчук В. А., Крвавич Д. П. Оповідь про ікону.— С. 120—121.

[99] На іконі Христос зображений в образі Пантократора типу „Ветхий Деньма" (біле волосся) і підписаний — Еммануїл. Див.: Weitzmann K. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons.— Princeton, 1976.— Vol. 1.— Pl. XII; Пуцко В. Заглавная миниатюра Никомидийского Евангелия...— P. 29, fig. 15.

[100] Der Nersessian S. Program and Iconography of Parecclesion // The Kariye Djami.— Princeton, 1975.— Vol. 4.— P. 313, il. 54—55.

[101] Пуцко В. Г. Византийское наследие в искусстве Московской Руси...— С. 274—275, илл. 3; його ж. Maiestas Domini в русской миниатюре конца XIV века // Byzantinoslavica.— 1979.— T. XL.— Fasc. 2.— S. 202—203, il. 3.

[102] Kluckert E. Romanesgue painting // Romanesgue. Architecture. Sculpture. Painting.— Köln, 1997.— P. 388.— Photo, p. 389, top.

живописець поєднав образи євангелістів з їхніми символами. Подібне іконографічне поєднання не є поодиноким і має аналоги серед творів інтернаціонального романського мистецтва.

Мигдалеподібна мандорла широко представлена у середньовічному сакральному мистецтві. У східнохристиянській традиції вона не така поширена. Такого типу мандорлу бачимо в зображенні „Спаса у Славі“ на мініатюрі грецького Чотириєвангелія з Бібліотеки Лауренціана у Флоренції[103], латинській мініатюрі „Maiestas Domini“ Вестмінстерського Псалтиря з Британського музею в Лондоні[104], а також мініатюрі „Maiestas Domini“ так званого „Золотого кодексу“ Генріха III (Ескоріал)[105]. У візантійських творах з мотивом „Спас у Славі“, яких небагато, зазвичай зображали круглу або ж овальну мандорлу. В оточенні круглого ореолу юного безбородого Христа в пурпуровому вбранні, який на веселці сидить з піднятою і відведеною вбік правицею, зображено на відомій мозаїці V ст. вівтарної апсиди церкви Христа Латома в монастирі Хосиос Давид у Салоніках[106]. За іконографічним наповненням близькою до мозаїки з Салонік є композиція „Спас у Славі“ на звороті сербської ікони кінця XIV ст. (приблизно 1395 р.) із зображенням Богородиці з Поганівського монастиря (Археологічний музей, Софія, Болгарія)[107]. На іконі Христа, який сидить на веселці, теж представлено у круглому ореолі, з-за якого виступають символи чотирьох євангелістів.

Сяйво складеної з кількох небесних сфер круглої мандорли оточує Христа на троні без спинки на іконі новгородської школи „Вседержитель у Славі“ (XV ст.)[108]. Однак новгородська ікона, попри те, що у сфери ореолу Христа на ній вписано зображення символів чотирьох євангелістів, іконографічно доволі далека від утверджених у російському та українському малярстві традиційних схем відтворення мотиву „Спас у Славі“.

Згадані іконографічні варіанти візантійських мотивів „Спас у Славі“ та романські „Maiestas Domini“ різняться від утвердженої іконографії „Спас у Славі“ в українському іконописі. Очевидно, найближче до сформованого в українському та російському мистецтві мотиву стоять мініатюри, новою рисою яких є те, що мандорла поєднується з ромбом та чотирикутником. Зокрема, на мініатюрі „Євангеліст Матвій“ з грецького кодексу Чотири Євангелія з Діяннями та Посланнями апостолів (Санкт-Петербург, Російська національна бібліотека (далі — РНБ), греч. 101, арк. 10 зв.)[109] вміщено зображення „Спаса у Славі“. Христос, відвівши правицю вбік, благословляючи сидить на веселці в сяйві овальної мандорли, вписаної у ромб. Із-за сторін ромба виступають півпостаті живих

---

[103] Пуцко В. Г. Византийское наследие в искусстве Московской Руси...— С. 274, илл. 1.

[104] Там само.— Илл. 2.

[105] Пуцко В. Maiestas Domini в русской миниатюре...— S. 203, il. 2; його ж. Заглавная миниатюра Никомидийского Евангелия...— Р. 33, fig. 16.

[106] Полевой В. М. Искусство Греции: В 2-х т.— Москва, 1984.— Т. 2.— С. 130—131, илл. 166—167.

[107] Radojčić S. The Icons of Serbia and Macedonia.— Beograd, 1963.— Il. 60—61; Пуцко В. Заглавная миниатюра Никомидийского Евангелия...— Р. 21—24, fig. 9.

[108] Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII вв. Государственная Третьяковская галерея. Опыт историко-художественной классификации.— Москва, 1963.— Т. 1.— С. 116, № 55.

[109] Лазарев В. Н. История византийской живописи.— Т. II.— Табл. 257.

істот: праворуч Христа вгорі — ангел, ліворуч — орел, праворуч унизу — лев, ліворуч — телець.

У Російській національній бібліотеці в Санкт-Петербурзі зберігається кодекс Чотириєвангелія з Переяслава-Заліського, переписаний наприкінці XIV — на початку XV ст. дияконом Зіновієм (у тексті підпис — *Діаконїшко Зіновиїшко!*), на титульному аркуші якого зображено уже майже сформовану іконографію „Спас у Славі", хоча у ній ще вбачають зв'язок із мотивом Maiestas Domini (Санкт-Петербург, РНБ, ф. I, 21, арк. 6)[110]. У російській науковій літературі мініатюру з Переяславського Євангелія атрибутують по-різному. Одні вважали, що вона створена під впливом творів Феофана Грека, виконаних у Переяславі-Заліському в 1403 р.[111], інші, що її писав Андрій Рубльов[112]. Висловлювалась думка, що мініатюру слід датувати приблизно 1400 р. і пов'язати з візантійсько-західним джерелом, оскільки у Росії утверджується дещо інший, намічений твором Феофана Грека, напрям[113].

Певні питання, проте, викликає усталена думка, за якою, щойно приїхавши до Московщини, грецький іконописець створив у деісусному ряді іконостаса Благовіщенського собору Московського Кремля твір[114], який започаткував новий іконографічний варіант композиції „Спас у Славі", досі не відомий у мистецтві Візантії. Без сумніву, треба погодитись, що втілений уперше в іконостасі Благовіщенського собору іконографічний варіант довершили Андрій Рубльов та його сподвижники, після чого тема „Спас у Славі" вийшла на самостійний шлях розвитку в російському іконописі. Однак слід також врахувати факт, що відразу створити унікальну композицію у догматично канонічному сакральному мистецтві, не маючи попередньо розроблених взірців, навіть геніальному митцеві у ті часи було вкрай важко. У цьому контексті важливим є і той факт, що, крім Росії, аналогічний мотив „Спаса у Славі" великого поширення набув в Україні, зокрема, як свідчать збережені пам'ятки, на західних її теренах.

Напрошується кілька припущень. Зокрема, щойно створений у Московії варіант мотиву відразу ж був перенесений на терени Західної України або ж, навпаки, у зворотному напрямку — із заходу на схід, до Москви. Втім, як свідчить історія, щонайменше до XVII ст. впливи ширилися переважно із заходу та південного заходу на схід, і найчастіше — через Україну.

Самодостатню роль у творенні унікальних іконографічних мотивів протягом XIV—XV ст. на теренах Західної України не слід недооцінюва-

---

[110] Пуцко В. Maiestas Domini в русской миниатюре...— S. 199—203, іl. 1; його ж. Византийское наследие в искусстве Московской Руси...— С. 275—276, илл. 4.

[111] Антонова В. И. О Феофане Греке в Коломне, в Переславле-Залесском и Серпухове // Государственная Третьяковская галерея: Материалы и исследования.— Москва, 1956.— Т. II.— С. 25, прим. 6.

[112] Lebedewa J. A. Andrej Rubljow und seine Zeitgenossen.— Dresden, 1962.— S. 38—39.

[113] Византийское наследие в искусстве Московской Руси...— С. 278.

[114] Хоча єдиними достовірними творами Феофана Грека є фрески (1378) в церкві Спаса Преображення у Новгороді, йому приписують також деісусний чин із Благовіщенського собору Московського Кремля, який потрапив туди з іншого, невідомого храму після великої пожежі Москви у 1547 р. Стильово новгородські фрески різняться від ікон деісусного чину Благовіщенського собору. Див.: Смирнова Э. Икона Древней Руси...— С. 137, илл. 33.

ти. Про це свідчать унікальні твори, а також історичні політично-релігійні передумови.

Зокрема, відомо, що у 1371 р. константинопольський патріарх Філотей змушений був задовольнити прохання польського короля Казимира про відновлення Галицької митрополії. У разі незгоди Казимир погрожував перевести усіх українців на латинський обряд. Цей факт, без сумніву, сприяв певному розвитку в реґіоні характерних мистецьких особливостей. Галицьким митрополитом поставлено єпископа Антонія (1371—1391 (?) і підпорядковано йому Галицьку, Перемишльську, Володимиро-Волинську й Холмську єпархії. Саме на теренах цих релігійних осередків діяли потужні іконописні українські школи. За деякими відомостями, Галицька митрополія проіснувала до 1401 р.[115]

Однак, на нашу думку, не слід недооцінювати й величезний творчий потенціал східних теренів України, особливо Києва, де мистецька творчість у сакральному іконотворенні не припинялась, незважаючи на складні політичні перипетії. Той факт, що із східних реґіонів України маємо обмаль творів аж до другої половини XVII ст., говорить не про те, що їх не було, а радше про те, що вони пропали або ж перемістились до інших земель. Відомо, що Київ у XV ст. двічі (1416 та 1482 р.) руйнували кримські татари. Проте він надалі залишався великим політичним, мистецьким і особливо релігійним центром, за вплив над яким точилася постійна боротьба.

Цілком можливо припустити, що не без участи Києва та наближених до нього іконописних осередків відбувалося формування усталеної в Україні іконографії „Спас у Славі". Підтвердженням цього може бути написаний рукою Спиридонія-диякона 1397 р. у Києві на повеління владики Михаїла програмний рукописний твір українського книжкового мистецтва XIV ст.— Київський Псалтир (РНБ)[116]. Риси, виявлені у Київському Псалтирі, зокрема закладені в ньому і відображені в іконописному мистецтві православного слов'янського обширу нові художні тенденції, виразно простежуються у цілому ряді українських творів XIV—XV ст. Особливо яскраво вони звучать в іконописних ансамблях сіл Ванівки та Здвижня на Перемишльщині[117].

У літературі уже висловлювалось припущення, що, проїжджаючи через Україну, Феофан Грек міг бачити мотив „Спас у Славі" і повторив його в Росії[118]. В Україні збереглося кілька варіантів зазначеної іконографічної схеми, і, на відміну від російського іконостаса, в якому ікона „Спас у Славі" була головною у чині Моління, в українському іконостасі вона розміщувалася у намісному ряді (виняток становлять ікони кінця XIV — першої половини XV ст. з церкви Козьми і Дем'яна в Тиличі[119] та ікона середини другої половини XVI ст. з церкви архангела Михаїла у Старій Скваряві*, що входили до Моління).

---

[115] Історія української культури.— К., 2001.— Т. II.— С. 228.

[116] Логвин Г. Н. Київська псалтир // Українське мистецтвознавство.— К., 1971.— Вип. 5.— С. 179—199; Вздорнов Г. И. Исследование о Киевской Псалтири. Киевская Псалтирь.— Москва, 1978.— 171 с.

[117] Овсійчук В. Українське малярство...— С. 176—177.

[118] Ярема В. Дивний світ ікони.— С. 11; Патріарх Дмитрій. Українські ікони...— С. 27; Овсійчук В. А., Крвавич Д. П. Оповідь про ікону.— С. 121.

[119] Патріарх Дмитрій. Українські ікони...— С. 28.

* Зб. у Музеї історії релігії у Львові.

З'ясовуючи генезу формування мотиву „Спас у Славі" на теренах України, неможливо не згадати видатний твір давньоукраїнського мистецтва, одну з п'яти ілюмінованих поміж 1078—1087 рр. у Києві або ж у Володимирі-Волинському високохудожніх мініатюр, мініатюру „Коронація" з Трирського Псалтиря, знаного ще як „Егбертів кодекс", або „Кодекс Гертруди" (Бібліотека міста Чівідале, Італія)[120]. На мініатюрі (відомій ще як „Христос у Славі, що вінчає на царство князя Ярополка та княгиню Ірину") Христос у синьому гіматії та мафорії кольору червоної вохри, підсвіченої золотом, величаво сидить на високому троні з широкою прямою спинкою, оперши ноги на вкрите золотом підніжжя. Відведеними у сторони руками Він кладе корони на голови князя Ярополка-Петра та його дружини Ірини-Кунігунди, дочки графа Отто фон Орламюнде. За спинами княжої сім'ї зображено постаті їхніх патронів — святих Петра та Ірину.

Унікальність цієї мініатюри в тому, що в одній композиції поєднано кілька іконографічних тем, з-посеред яких особливо виділяється мотив Слави Господньої. В українському мистецтві — це перший прояв окресленої теми у такому доволі виразно відображеному іконографічному викладі. На чотирьох різнобарвних небесних сеґментах, симетрично розміщених по два у верхньому полі картинної площини, зображено символи чотирьох євангелістів: праворуч над головою Христа — ангел і за ним — лев, ліворуч — орел і, відповідно, телець. Голови істот увінчано золотосяйними німбами, у кінцівках кожного згорнуте Євангеліє. Біля підніжжя трону на сторожі небесне воїнство: посередині два шестикрилі серафими, з-під крил яких видніються людські обличчя, обабіч — два херувими (тетраморфи) з людськими головами, увінчаними німбами. Крім того, з-під усіяних очима крил херувимів визирають голови левів. При кожному херувимі, у нижніх кутках композиції, розміщено два червоні, переплетені між собою крилаті колеса. Вочевидь, зображене досить близько відтворює видіння Єзекиїла: „І побачив я, аж ось на небозводі, що на голові Херувимів, було щось, як камінь сапфір, вигляд подоби тону бачилося на них" (Єз 10, 1); „І попідіймали Херувими крила свої, а колеса при них, і слава Ізраїлевого Бога зверху над ними" (Єз. 11, 22).

Зображення Христа у Славі вміщено й на давньоукраїнській іконі київського письма XI — початку XII ст. „Устюзьке Благовіщення" (Третьяковська галерея, Москва)[121]. Думки стосовно київського походження ікони різняться. Зокрема, російський візантолог В. Лазарев схилявся до новгородського походження твору. Поза тим він визнавав, що в іконі помітні виразні риси, витримані у традиціях візантійського живопису, які, на його думку, „були занесені з Києва, бо інакше важко пояснити таку разючу схожість постати архангела Гавриїла з аналогічною постаттю, що уціліла на одному з фраґментів розпису Михайлівського Золотоверхого

---

[120] Мистецтво Київської Русі.— К., 1989.— Іл. 190; Качуровська-Крюкова Л. Егбертів кодекс X—XI століть та його українське оздоблення // Пам'ятки України.— 1991.— № 4.— С. 4—13.

[121] Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи...— С. 5—58, табл. 19—20; Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис.— С. 6—7, табл. IV.

монастиря"[122]. Та чи не простіше було б визнати факт, що до Георгіївського собору Юрієвого монастиря Новгорода попросту перенесли писану в Києві ікону[123], як, зрештою, й багато інших давньоукраїнських творів.

Вгорі посередині середника ікони „Устюзьке Благовіщення" над постатями архангела Гавриїла та Марії, у сегменті напівкруглої опуклої донизу темно-синьої, по краю всіяної золотими зірками сфери вміщено невеличке зображення мотиву типу „Ветхий Деньма". Одягнутий у біле вбрання, Христос сидить на троні в сяйві овальної мандорли. Знизу трон підтримують червоного кольору крилаті Сили Небесні[124].

Окрім цих двох згаданих давньоукраїнських творів, у контексті генези мотиву „Спас у Славі" заслуговує на увагу композиція, написана українськими художниками під керівництвом майстра Андрія у склепінні пресвітерію замкової каплиці Св. Трійці в Любліні (фрески були закінчені 1418 р., за Владислава II Яґайла)[125]. Загальний характер композиції фрески продиктований готичним склепінням, членованим нервюрами. Зокрема, у трикутникоподібну площину, творену нервюрами, фрескіст оригінально вписав основні компоненти унікально трактованої сцени „Спас у Славі" (серафими, престоли та херувими написані на розпалубках)[126]. Зображена композиція „Спас у Славі" водночас символізувала Пантократора, образ якого традиційно розміщувався в підкупольному просторі хрестокупольного православного храму. Символічний зв'язок з образом погрудного Пантократора окреслюють постаті чотирьох архангелів Михаїла, Гавриїла, Рафаїла та Уриїла. Розміщені з чотирьох сторін архангели виступають у ролі охоронців Божого престолу і „одночасно є покровителями чотирьох сторін світу, як і в куполі візантійських храмів"[127]. Христос у темно-вишневих шатах (гіматій і хітон одного кольору) сидить на широкому, низькому престолі без спинки і з підніжжям. Правиця Христа з розкритою долонею, символічним жестом влади над усесвітом широко відведена убік. Лівою Він тримає розгорнуте, з золотим обрізом, Євангеліє з писаним кирилицею текстом парафрази від св. Івана „Я Світло для світу. Хто йде вслід за Мною, не буде ходити у темряві той, але матиме світло життя" (Ів 8, 12). Постать Христа оточена сяйвом складеної з небесних сфер блакитної овальної мандорли, внизу відтятої нервюрами. З-під мандорли ліворуч та праворуч від Христа прориваються промені небесного сяйва, трактовані у вигляді гострокутних трикутників: зліва — чотири, справа — три. Поміж проміння із-за мандорли виступають увінчані німбами із згорнутими Євангеліями живі крилаті істоти: праворуч угорі від

---

[122] Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись.— Москва, 1970.— С. 109.

[123] Арґументовано українське походження ікони доводить В. Овсійчук, детальніше див.: Овсійчук В. Українське малярство...— С. 62—65.

[124] Деякі дослідники вважають, що це зображення дописане дещо пізніше, див.: Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— С. 7.

[125] Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła...; Овсійчук В. Українське мистецтво...— С. 42—45; Александрович В. Фрески святотроїцької каплиці Люблінського замку. Нові аспекти мистецької культури українсько-польського суміжжя // Пам'ятки України.— 1995.— № 3.— С. 168—173; Różycka-Bryzek A. Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagiełły...

[126] Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła...— S. 21—25, il. 6, 23, rys. 3, tabl. I; її ж. Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagiełły...— S. 36—39, il. 20—21.

[127] Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła...— S. 166.

Христа — ангел, унизу — лев; ліворуч угорі, з повернутою до Ісуса головою — орел, унизу — телець.

Ці й інші невідомі нам пам'ятки на сьогодні втрачені, склали основу перших, у тій чи іншій мірі сформованих, іконографічних схем „Спаса у Славі" в українському іконописі. До, очевидно, перших, із найдавніших нині відомих творів з окресленою композицією, належить ікона з Волині (1959 р. з Краєзнавчого музею у Житомирі була передана до Києва, НХМУ)[128]. Ікону відзначає ряд іконографічних та мистецьких особливостей, які вказують на її раннє походження — найімовірніше, кінець XIV ст. Особливо виділяється лик Христа, писаний у традиціях київського іконопису XII—XIII ст. Зокрема, аналогічно написано лики князів-мучеників Бориса, а особливо, Гліба на давньоукраїнській іконі XII—XIII ст. київського письма „Борис і Гліб" (Музей російського мистецтва, Київ)[129]. У зображенні Христа, як і у Гліба, видовжений овал обличчя, майже однаково накладено білі світлоносні движки, символічне божественне фаворське світло і передусім довгі лінії движків, що немов під лінійку відтинають світлову партію від тіньової на лівій площині носа. Очевидно, що лик Христа писано дещо пізніше, проте іконописець добре вловив манеру свого попередника.

А загалом постать Христа вирішено в дещо іншій, проте не менш експресивній, графічно лінійній манері. Численні дрібні складки мафорія та гіматія створюють враження бурхливого коловороту, який, наростаючи, концентрується у вигляді кількох еліпсоподібних вузлів: на передпліччі, правому коліні, лівій частині таза і, нарешті, правому коліні, де еліпсоподібні складки мафорія впадають у вічі особливо виразно. Зрештою, еліпсоподібно трактовано й загальний обрис подолу мафорія, з-під стрімкого овального завершення якого виступають розведені у сторони зімкнені п'ятками ступні ніг — такий характер зображення унікальний. Еліпсоподібні форми на вбранні, лику, країв подушки, обрисів спинки трону цілком органічні на тлі великого овалу, у який вписано окреслену ромбом постать Христа. Характерно, що в овальній мандорлі, символічному небі, немає зображення Сил Небесних — херувимів і серафимів; біля підніжжя немає коліс. Загальний характер композиції довершує великий чотирикутник, у наріжниках якого бачимо крилаті символи євангелістів із Євангеліями. На увагу заслуговує й те, що кожна істота повернула голову до Христа (на інших іконах — у протилежний бік), а також пояснення цих символічних живих істот. Зокрема, ангела, розміщеного вгорі праворуч Христа, супроводжує скорочений напис слова „Матвій", орла вгорі ліворуч — слова „Марко", лева — внизу праворуч — слова „Іван", тельця — ліворуч — слова „Лука". Очевидно, що символи євангелістів потрактовано згідно з архаїчною версією єпископа Ліона Іринея.

Окрім згаданих, ікону вирізняє ще ряд іконографічних особливостей. Скажімо, у більшості творів спинка трону має заокруглені допереду краї, на згаданій іконі край спинки з правого боку майже рівний і лише з лівого — традиційно заокруглений. Не зовсім традиційно розміщено Єванге-

[128] Від Різдва до Вознесіння...— Іл. 2.

[129] Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— С. 7—8, табл. XIII.

ліє на колінах у Христа: нижній та верхній обрізи і, відповідно, бічні розвернуто по діагоналі до країв ікони, тоді як зазвичай вони зображені паралельно, тобто у фронтальній проекції. Водночас паралельно до нижнього краю ікони зображено передню та задню площини торців підніжжя, тоді як у більшості випадків вони трактовані діагонально, з приблизно двадцятиградусним наростанням до правого краю композиційної площини. Ще однією відміною є те, що ніжки престолу мають форму прямих брусків з точеними опорами внизу, а не традиційних точених балясин.

Розглянуті особливості іконографії свідчать, що в іконі з Волині відображено ранній варіант мотиву „Спас у Славі" на українських теренах. Наближену, остаточно не сформовану версію являє собою ікона з Чабина, у мотиві якої немає символів євангелістів, „замість „Престолів", тобто подвійних коліс із крилами біля підніжки,— якісь незрозумілі конструкції"[130]. Зображення символів чотирьох євангелістів немає й на іконі початку XV ст. з Бехерова (Музей української культури у Свиднику, Словаччина). Наріжники чотирикутника, де повинні розміщуватись символи євангелістів, натомість заповнює додаткове обрамлення з двох світлих спарених тонких ліній. Властиво, доволі виразна лінійна графічність притаманна усій композиції ікони. Аналогічно чотирикутнику спарені тонкі світлі лінії обрамляють наріжники ромба, вписаного в овальну мандорлу. Нав'язливо виразною лінійністю відзначаються престіл, на якому Христос сидить із широко розставленими ступнями ніг, а також оригінального вигляду, досить видовжене по ширині, підніжжя, з торців поєднане з двома крилатими колесами. Графічно лінійно трактовано й шати Спасителя, у структурі мафорія домінують здебільшого плавні довгі лінії, гіматія — суцільні паралельні, здебільшого короткі. Графічність притаманна й зображенням чотирьох чотирикрилих херувимів та двох, розміщених угорі обабіч німба Христа, шестикрилих серафимів, зображення яких виднiються на тлі овальної мандорли.

Упевнений, графічно виразний рисунок свідчить про добрий хист майстра, його здатність до продуманої імпровізації та часткового переосмислення десь підміченого взірця, очевидно, ще теж остаточно не сформованого мотиву „Спас у Славі". Важливим атрибутаційним фактором є лик Христа, у трактуванні якого майстер — і це чи не єдиний такий випадок — використовує тонально пластичний підхід. За своїм характером лик співзвучний з ликами Христа у фрескових зображеннях замкової каплиці Св. Трійці в Любліні.

Майже довершений іконографічний мотив „Спас у Славі" представляє лемківська ікона (друга половина XV ст.) з Новосілець біля Сянока (ІМС). При першому ж огляді образ вражає своїм художньо-пластичним вирішенням. „Колорит ікони заснований на кількох кольорах: світло-вохристий з золотою штриховою (асистом) одяг Христа, ніжно-рожеве, червоне ромбоподібне сяяння, на якому виділяється струнка й легка постать Христа, овал обрамлення густий синьо-зеленуватий [...] та чотири оранжево-червоні кутові трикутники з символами євангелістів"[131]. Харак-

---

[130] Овсійчук В. А., Крвавич Д. П. Оповідь про ікону.— С. 121.

[131] Овсійчук В. Лемківська ікона XIV—XVI ст. // Лемківщина. Історико-етнографічне дослідження: У 2-х т.— Львів, 2002.— Т. 2.— С. 393—394.

терно, що символи євангелістів теж трактовано за версією ліонського єпископа Іринея, як і на іконі з Волині, зокрема орла, традиційно розміщеного вгорі ліворуч Христа, супроводжує напис — Марко, а лева, розміщеного внизу праворуч,— напис — Іван. Поза тим, на відміну від волинської ікони на лемківській тло овальної мандорли заповнюють численні зображення херувимів та серафимів. Крім того, чи не вперше трапляється зображення тонких золотистих променів сяйва, що виходить із постати — по три пучки в ділянці рамен та ніг, Христа. Водночас на іконі біля підніжжя не бачимо коліс із крилами. Ще одна іконографічна деталь, варта уваги,— характер вирішення неширокої бороди Ісуса, зокрема її завершення внизу — у вигляді трьох невеличких клинчастих виступів[132].

Нерозкритих питань у складному процесі формування та побутування іконографії „Спас у Славі" в Україні ще досить багато, і цілком можливо, що вони так і не будуть остаточно вирішені. Зокрема, залишається загадкою не зовсім характерне для українського церковного малярства впровадження „Спаса у Славі" у деісусний ряд (епистилій, мальований на суцільній кількаметровій дошці) іконостаса церкви Козьми та Дем'яна в Тиличі. Проте ми не схильні вбачати у цьому унікальному варіанті безпосередній вплив російської традиції, хоча саме у Московщині аналогічна схема набуде найбільшого поширення. „Спас у Славі" з Тилича вражає не лише іконографічною довершеністю, а й напрочуд майстерною, унікально витонченою манерою написання. Особливо слід відзначити рівень написання Христового лику, у характері якого виразно простежуються риси, притаманні іконописним взірцям XIV ст. Знаний дослідник іконопису Патріарх Дмитрій (Володимир Ярема) вважав ікону з Тилича найдавнішим в українському малярстві іконописним зображенням „Спаса у Славі" з усіма основними компонентами[133].

Назагал іконографічні та стильові риси „Спаса у Славі" з Тилича найвиразніше простежуються у не менш унікальній і водночас теж іконографічно довершеній іконі другої половини XV ст. з Тур'я Старосамбірського району на Львівщині (НХМУ)[134]. У загальних рисах вона подібна до ікони з Новосілець, однак має й ряд відмін. Скажімо, на іконі з Новосілець сторони ромба ввігнуті досередини, на іконі з Тур'я — прямі. Біля підніжжя зображено два червоні колеса з крилами. Символи євангелістів розміщено й трактовано традиційно, в остаточно утвердженій версії. Окремо слід сказати про спинку престолу. Зокрема, поміж верхньою планкою-поручнем та основою спинки, на просвіті, іконописець зобразив лики Небесних Сил,— розміщені поряд один біля одного, вони творять своєрідний рапортний орнаментальний ряд. Подібна іконографічна особливість серед тогочасних творів вирізняє хіба що зображення трону у „Спасі" з Тилича.

Іконографічні різновиди образу Христа широко представлені також в інших численних сюжетних композиціях, які протягом XIV—XV ст. по-

[132] Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku...— Il. 5—6; Icônes de Pologne.— Tabl. 3; Grządziela R. Proweniencja i dzieje malarstwa ikonowego...— Il. F.

[133] Патріарх Дмитрій. Українські ікони...— С. 28.

[134] Ярема В. Дивний світ ікони.— Іл. 4; Овсійчук В. А., Крвавич Д. П. Оповідь про ікону.— Іл. на с. 121.

ступово заповнять українські храми і в подальшому здебільшого ввійдуть до празничкового ряду іконостаса.

Побіжний огляд українських ікон XIV—XV ст. із образом Ісуса Христа яскраво засвідчує високий художній рівень українських митців і дає підстави віднести українські терени до ключових світових осередків формування християнської іконографії.

Volodymyr ZHYSHKOVYCH

THE IMAGE OF CHRIST AND THE PECULIARITIES OF HIS DEPICTION IN UKRAINIAN PAINTING OF THE 14TH—15TH CENTURIES

The article offers an analysis of the Ukrainian icons of the 14th—15th centuries depicting the image of Jesus Christ. The study reveals that at those times Ukrainian artists achieved a high professional level and contributed greatly to the development of Christian iconography.

Оксана ГЕРІЙ

ОРНАМЕНТ В ІНТЕР'ЄРІ СОФІЇ КИЇВСЬКОЇ: ПІДПОРЯДКУВАННЯ ІДЕЙНІЙ КОНЦЕПЦІЇ СОБОРУ

Наприкінці X — у першій половині XI ст. відбувались важливі зміни в духовному, культурному, суспільному житті українського народу. Проголошення християнства з входженням у візантійський релігійно-культурний ареал, формування єдиної централізованої феодальної держави, активний вихід Руси-України на міжнародну арену були причинами кристалізації самосвідомости народу, піднесення державотворчих ідей. Патріотична ідеологія, яка виявляється у літературних творах того часу, зокрема у „Слові про закон і благодать" Іларіона та „Повісті минулих літ" Нестора, опиралась на проголошення місіонерських завдань Києва у ширенні християнської духовности та ладу „по всій півночі земній", про богоохоронність української держави, яка протистоїть ворожому кочівницькому степу. Інструментами збереження буттєвости та забезпечення сили для розвитку централізованої християнської держави Київської Руси були ідеї верховенства і богонатхненности великокнязівської влади, рівноцінности української політичної й конфесійної організації константинопольським зразкам, прославлення столиці Києва як осередця культурного процесу.

Проголосити, поширити і закріпити ці ідеї в той час найкраще було через матеріалізацію їх у грандіозній монументальній споруді, розголос і слава про яку ширились би швидше за будь-яке писемне слово. Такою спорудою став київський митрополичий собор св. Софії.

Уже сама посвята собору святій Софії відображала ці ідеологічні завдання, адже у трактуванні східнохристиянських філософів Софія — це Божа Премудрість, яка творить упорядкований світ, одночасно пов'язана з Христом-Логосом і Богородицею-Церквою. Ідею софійности можна розглядати на кількох рівнях: перший, найбільш узагальнений рівень — це організований Божою Премудрістю світ, протиставлений хаосу; другий рівень — Церква на чолі з Христом, відмежована від нехристиянського довкілля; третій — розумно організована, богоохоронна держава, протиставлена хаосу чужого степу і хаотичним сепаратистським внутрішнім силам[1]. Тому в архітектурі й іконографії Софії Київської спостерігаємо

---

[1] Сковорода Григорій. Розмова про премудрість // Сковорода Г. Твори: У 2 т.— К., 1994.— Т. 1.— С. 85—86; Аверинцев С. С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси.— Москва, 1972.— С. 25—49; Громов М. Н. Образ Софии Премуд-

поєднання Божого і князівського, причому князівське завжди сакралізоване, реальні історичні події одруження князя Володимира мають міфологічний підтекст священного шлюбу, завдяки якому постала християнська Київська Русь[2].

Таке розуміння призначення храму підтверджує й літописний переказ про спорудження собору на місці великої перемоги над печенігами. Навіть якщо реально не саме на цьому місці відбулась битва і не лише після неї був закладений собор (у цьому сумніваються сучасні вчені)[3], важливо, що ці дві події були зіставлені у літописному переказі, адже вони сходяться в ідеї — Софія, якій присвячено собор, означає перемогу над хаосом на високому рівні духовних категорій, перемога князя Ярослава над кочовиками — матеріалізація цієї ідеї на рівні видимих подій.

Ідейна концепція собору вплинула на формування особливостей його архітектури та убранства. До візантійського канонізованого зразка храму додано специфічні риси, покликані до життя саме місцевими завданнями. На це неодноразово вказували дослідники собору Д. Айналов і Є. Редін (1889), М. Брунов (1950), В. Лазарев (1960), Г. Логвин (1971), Ю. Асєєв (1973), Г. Вагнер (1987), Н. Никитенко (1999) та інші[4].

Розгляд ансамблю собору як унікальної пам'ятки суспільної думки свого часу, як джерела дослідження широкого спектру історико-культурних проблем початку XI ст. спонукає пильніше приглянутись до його орнаменту, який досі мало привертав увагу дослідників, сприймався лише як матеріал для декоративного заповнення площин. Були спроби символічного тлумачення окремих орнаментальних композицій[5], але орнамент Софії Київської ще не розглядався як цілісний художньо-символічний комплекс.

рости в культуре Древней Руси // Отечественная общественная мысль эпохи средневековья (историко-философские очерки).— К., 1988.— С. 114—119; Мейендорф И. О. Тема „Премудрости" в восточно-европейской средневековой культуре и ее наследии // Литература и искусство в системе культуры.— Москва, 1988.— С. 244—252.

[2] Никитенко Н. Н. Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской: Историческая проблематика.— К., 1999.— С. 133—161; Демчук Р. В. Сакральне та профанічне в культурно-філософській символіці Софії Київської / Автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.11 / Ін-т філос. ім. Г. С. Сковороди НАН України.— К., 2001.— С. 17.

[3] Поппе А. Заснування митрополії Русі в Києві // Український історичний журнал.— 1969.— № 6.— С. 97—105.

[4] Айналов Д., Редин Е. Киево-Софийский собор: Исследование древней мозаической и фресковой живописи.— Санкт-Петербург, 1889.— 157 с.; Брунов Н. И. Киевская София — древнейший памятник русской каменной архитектуры // Византийский временник.— 1950.— Т. 3.— С. 154—200; Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской.— Москва, 1960.— 213 с.; Логвин Г. Н. Софія Київська.— К., 1971.— 51 с.; Асеев Ю. С. Киевская София и древнерусское зодчество // София Киевская: Материалы исследований.— К., 1973.— С. 13—24; Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве.— Москва, 1987.— 288 с.; Никитенко Н. Н. Русь и Византия...

[5] Даркевич В. П. Символы небесных светил в орнаменте Древней Руси // Советская археология.— 1960.— № 4.— С. 55—67; Высоцкий С. А. Светские фрески Софийского собора в Киеве.— К., 1989.— С. 113—211; Макарова Т. И. Симметрия в растительном орнаменте Древней Руси // Древняя Русь и славяне.— Москва, 1978.— С. 370—377; Крвавич Д. П. Орнаментальне оформлення саркофага Ярослава Мудрого // Вісник ЛДІПДМ.— Львів, 1990.— Вип. 1.— С. 18—23; Пугачева Н. Т. София Киевская как источник реконструкции модели мира древнерусской культуры // Отечественная общественная мысль эпохи средневековья (историко-философские очерки).— К., 1988.— С. 119—125; Демчук Р. В. Сакральне та профанічне...— С. 13—15.

Повнішому виявленню символічности собору сприяють орнаментальні композиції вже тому, що їх дуже багато, вони пишно прикрашають інтер'єр Софії Київської, надають йому багатства і краси. А краса у роздумах середньовічних мислителів виступала самостійним символом, „знаменням самого Життя, живої Премудрости" (Симеон Солунський)[6], свідченням того, що світ створений Богом — Великим Митцем.

Крім того, орнаменти сприяли розмежуванню внутрішнього простору собору на символічно-функціональні зони, що теж, з погляду ідеї впорядкованости сакрального простору, є дуже важливою функцією. Різьбленими кам'яними плитами розділено тривимірний простір храму, виділено його головні частини, такі, як вівтар, князівські хори. За допомогою стінописних візерунків почленовано великі неоформлені поверхні стін на горизонтальні яруси і вертикальні поля, підкреслено архітектурні деталі — аркові прорізи, карнизи, прорізи вікон та розмежовано архітектурні об'єми — площини хрещатих стовпів, місця зіткнення склепінь і стін, акцентовано зеніт склепінь і підпружних арок.

Цілісну поверхню стін могли б членувати і звичайні кольорові смуги, але орнаментальні ряди не просто ділили площини — вони виділяли головні й підпорядковані поля, давали інформацію про те, до якого ієрархічного рівня належить та чи та частина сакрального простору. Так, узори, в яких переважали кола — традиційний знак божественности[7], виокремлювали горішні, кулясті об'єми храму, а взори, побудовані на квадратах і ромбах, що традиційно пов'язувались з поняттями землі[8], матеріального світу, членували нижні, квадратичні об'єми, допомагаючи таким чином відділяти простір ієрархічно вищих зображень — небесних від нижчих — земних. Орнаменти ієрархізували сакральний простір храму не тільки по вертикальній осі, а також по осі захід—схід, зокрема, у трансепті собору, найближче до вівтаря розміщені різьблені плити парапетів хорів із сітковим орнаментом, складеним із кіл чи шестипелюсткових солярних розет, а найдалі — із сітковим орнаментом із прямокутників.

Відповідність між візерунком і місцем у сакральному просторі собору, а також між візерунком і зображеннями антропоморфної іконографії встановлювалася на рівні семантики орнаментальних мотивів. Так, шиферна плита з різьбленими рибами розміщена над сценою „Відправлення учнів на проповідь" (риба у християнстві — символ душі, риби в сітці переплетення на плиті — алегорія спасенних душ), а геральдичний орел зображений на плиті парапету над портретом родини київського князя. Різьблених плит парапету, розміщених довкола центральної нави,— 12, як 12 плодів на Дереві життя посередині описаного в „Об'явленні" Небесного Єрусалима, а між символікою Софії Київської і словесним описом Града Божого дослідники вбачають багато відповідностей[9].

Подібну семантичну узгодженість спостерігаємо у розміщенні стінописних орнаментальних композицій. Розглянемо іконографію та орнаментальні композиції центральної апсиди Софії Київської.

---

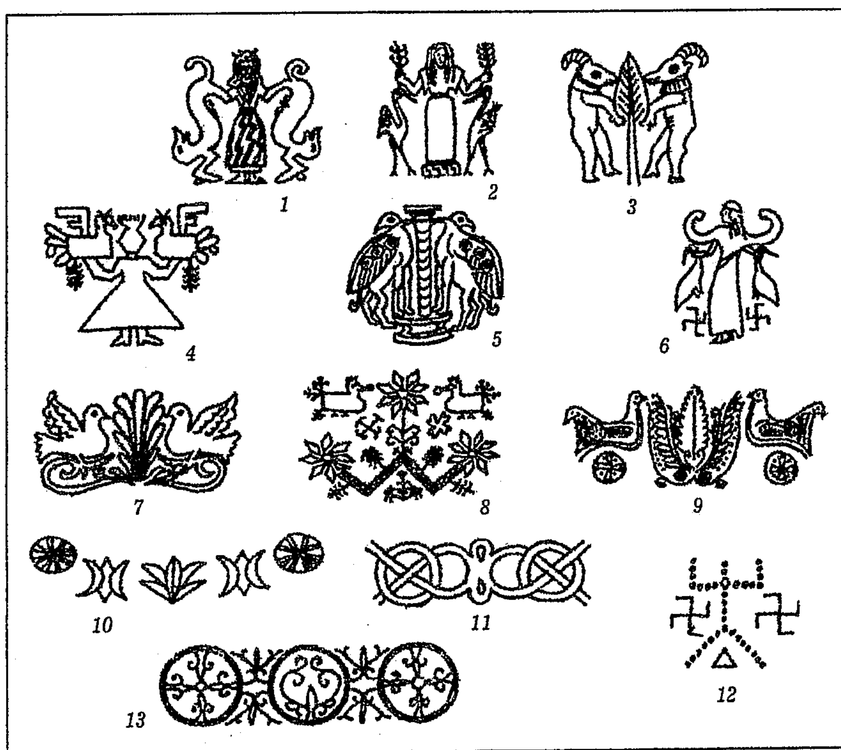
[6] Цит. за: Бычков В. В. Малая история византийской эстетики.— К., 1991.— С. 394.

[7] Керлот Х. Э. Словарь символов.— Москва, 1994.— С. 153, 276.

[8] Рыбаков Б. А. Язычество древних славян.— Москва, 1981.— С. 435.

[9] Ричка В. М. Ідея Києва — другого Єрусалима в політико-ідеологічних концепціях середньовічної Русі // Археологія.— 1998.— № 2.— С. 72—81; Демчук Р. В. Сакральне та профанічне...— С. 10—11.

Довкола зображення Богородиці Оранти уміщено мозаїчний двоколірний орнамент із вписаними в кола тригілковими дзеркально симетричними рослинними мотивами, що повторюють схему Світового дерева. У стародавніх символічних зображеннях та народному орнаментальному мистецтві є багато прикладів заміщення антропоморфного зображення Великої Богині символом Світового дерева. Також коло традиційно пов'язується з небом, божественним світом. Крім того, ритміка орнаментальної смуги під зображенням Оранти побудована так, що обабіч кожного дерева з коренями і кроною є кола, а обабіч кожного кола з вписаним деревом є вписані в кола хрести. Усе це багаторазово повторені варіанти давньої іконографічної композиції — антитези: зображення Великої Богині між парою чоловічих божеств. Історія мистецтва дає багато прикладів, як антропоморфне зображення Богині-Матері між звірами чи птахами (чоловічими божествами) заступає зображення дерева/колони (замість Богині) між колами або хрестами (замінюють чоловічі божества) (Іл. *1*).



1. Заміщення зображення Богині між парними чоловічими божествами зображенням дерева між хрестами:

1 — Ефес. Мала Азія. *IX ст. до н. е.*; *2* — Кріт. *II тис. до н. е.*; *3* — Україна. Келермеський курган. *VI ст. до н. е.*; *4* — Україна. *Вишивка. XIX ст.*; *5* — Мікени. *I тис. до н. е.*; *6* — Беотія. *III ст. до н. е.*; *7* — Україна. *IV ст. до н. е.*; *8* — Україна. *Вишивка. XIX ст.*; *9* — Вірменія. *IX ст.*; *10* — Україна. *Золотий фалар. V ст. до н. е.*; *11* — Україна. *Жіноча прикраса. XII ст.*; *12* — Вірменія. *VI ст. до н. е.*; *13* — Україна. Софія Київська. *XI ст.*

Сцену „Причастя Апостолів" у центральній апсиді Софії Київської з трьох сторін обрамлюють смуги вже зовсім іншого кольорового орнаменту. Він побудований із мотивів стилізованої виноградної лози і розміщений довкола названої сцени через те, що виноград для християн був євхаристійним символом. Також в орнаментальному оздобленні вівтаря-жертвенника і нави св. Петра і Павла, антропоморфна іконографія яких прославляла вище духовенство, християнських достойників, багато композицій із зображенням стилізованої виноградної лози — християнського символу. Натомість сцени та образи нави і вівтаря св. Якима й Анни — дияконника — прославляли князів, внесок світської влади у хрещення Руси і функціонування держави за християнськими принципами[10], тому в цій частині собору було більше орнаментальних композицій із мотивів, що часто прикрашали тогочасний князівський одяг, зброю.

У нижньому реґістрі центральної нави Софії Київської над святительським чином розташований орнаментальний фриз із ромбів та квадратів, у які вписані золоті хрести, свастика, або чотири розставлені хрестом крини. Обрамлюють ромби з чотирьох сторін східчасті трикутники та білі крини коло вершин. Окремі структурні одиниці цього орнаменту не пов'язані між собою, чим відповідають статичній строгості постатей Отців Церкви. Аналогічні орнаментальні мотиви (дещо простішої композиції) уміщено на поземі обабіч зображень святителів Івана Золотоустого й Ігнатія Богоносця у соборі св. Софії в Константинополі (кінець IX ст.) або на склепінні південного вестибюля Софії Константинопольської над зображеннями імператорів Юстиніана і Константина (друга половина X ст.). Такий самий мотив зображено на святковому одязі обох імператорів: їхній лор багато орнаментований мотивами, що складаються з ромбів, у які вписане коло з хрестом усередині, а до чотирьох сторін цих ромбів примикає по чотири крини. Таким чином, орнамент над святителями в апсиді Софії Київської також дібраний відповідно до антропоморфної іконографії, у ньому доповнюється те, що не написане словами: обабіч святителів написано лише імена, а орнамент розповідає, що вони були земними людьми (квадрат, ромб), які присвятили усе своє життя і сили служінню Богові й Церкві (золоті хрести, крини як Дерево-Богородиця-Церква) і зате достойні царських почестей від нащадків (орнамент схожий на імператорський лор).

Розміщення орнаментальних мотивів було узгоджене не тільки з антропоморфною іконографією, але й з архітектурними формами, їх символікою. Так, майже всі напівкруглі площини собору, арки, прорізи вікон і проходів між компартиментами нав декоровані композиціями, в основі яких лежить S-подібно вигнута, хвиляста лінія — кривулька. В українському народному мистецтві хвилясту лінію зображали у хатніх розписах довкола отворів вікон, дверей, на печах, довкола вінців керамічних виробів, вишивали біля викотів та на подолі сорочок, ткали по обідку килимів. Народні назви кривульки: безкінечник, бігунець, вужик, хмелик — відображають значення цього мотиву, пов'язані з семантикою сакрального кола, його охоронними та об'єднувальними функціями. Сучасні дослідники символіки В. Збенович, Я. Чеснов, пов'язуючи хвилястий мотив з символікою змія, визнають його охоронцем внутрішнього простору, відзначають

---

[10] Никитенко Н. Н. Русь и Византия...— С. 133—161.

поєднувальні функції кривульки між віддаленими об'єктами[11], між землею і небом[12]. Також і в тому випадку, коли мотив кривульки матиме не пов'язане зі змієм, а прядивне походження, як довела М. Білан, він буде наділений значеннями об'єднання, поєднування, захисними властивостями сакрального сонячного кола[13].

Хвиляста лінія орнаментів Софії Київської збагачена рослиноподібними відростками, що дає можливість трактувати цей мотив як зображення в'юнкої лози. У космологічних уявленнях, відображених, зокрема, в давніх українських колядках, лоза — „зеленеє вино" співвідноситься із символікою Світового дерева[14]. Також тріумфальна арка в символічних тлумаченнях мислилась ізофункціональною Світовому дереву[15], що й пояснює зображення мотиву лози-кривульки на тріумфальній арці Софії Київської. Арки як напівкруглі несучі архітектурні конструкції також пов'язують низ сакрального простору церкви з його верхом, що підсилюється ще й символікою орнаментального мотиву, зображеного на них. Крім того, в усіх прорізах вікон кривулькові композиції служать фіксатором оберегового кола між зовнішнім і внутрішнім світом. Таку саму семантику сакрального кола має смуга „гофрованого"[16] орнаменту над вікнами барабана головного купола, що є видозміною кривульки. Г. Логвин пише, що цей орнамент „немов обрій розділяє небо і землю, церкви „небесну" і „земну" й ілюструє слова біблійного гімну Премудрості Божій із Книги Притч Соломонових, у яких розповідається про присутність Премудрости в час творення Богом світу, „коли Він проводив кругову лінію на поверхні безодні, коли утверджував вверху хмари..."[17]

Можна припустити, що орнаментальні смуги, в основі композиції яких лежить хвиляста лінія, вибрані для декорування підпружних арок, арок проходів між компартиментами Софійського собору без зважання на традиційну символіку кривульки, що вибір продиктований лише композиційно-естетичними міркуваннями, адже на довгих вигнутих смугах легко розмістити хвилястий мотив. Але так само легко на таких смугах зобразити інші мотиви, наприклад, низку коштовного каміння чи рядок із сигм, зубчиків, що й спостерігаємо в декоруванні візантійських церков: у церкві св. Георгія в Салоніках (кінець IV ст.) над арками зображені низки коштовного каміння або рядочки омегоподібних знаків. Орнаментом, що імітує низки коштовного каміння, викладено дуги арок також у церкві Санта-Марія Маджоре в Римі (432—440). Над аркою мавзолею Галли Плацидії в Равенні (середина V ст.) мозаїкою викладено натуралістичне зображення виноградної лози, але поряд, на інших вигнутих поверхнях цієї споруди

[11] Чеснов Я. В. Дракон: метафора внешнего мира // Мифы, культы и обряды народов зарубежной Азии.— Москва, 1986.— С. 63—64.

[12] Збенович В. Г. Дракон в изобразительной традиции культуры Кукутени-Триполье // Духовная культура древних обществ на территории Украины.— К., 1991.— С. 20—33.

[13] Білан М. С. Символізм українського строю // Білан М. С., Стельмащук Г. Г. Український стрій.— Львів, 2000.— С. 87—104.

[14] Сосенко К. Різдво-Коляда і Щедрий вечір.— К., 1994.— С. 226—231.

[15] Топоров В. Н. Древо мировое // Мифы народов мира: В 2 т. / Советская энциклопедия.— Москва, 1991.— Т. 1.— С. 398—406.

[16] Термін М. Кресального. Див.: Кресальний М. Й. Софійський заповідник у Києві.— К., 1960.— С. 221.

[17] Логвин Г. Н. Софія Київська.— С. 19.

розміщено орнамент, побудований способом повтору окремих знаків: зірок, хрестів, рогів достатку. У Сант-Аполінаре ін Класе (Равенна, середина VI ст.) орнамент виноградної лози покриває арку конхи поряд із низкою коштовного каміння. Отже, якби перед київськими майстрами стояло лише завдання композиційної доцільности, то вони могли б обрати інші, крім кривульки, вузькі орнаментальні композиції, і ці композиції неодмінно б появились якщо не в мозаїчних орнаментах, то хоча б у фрескових. Але не появились.

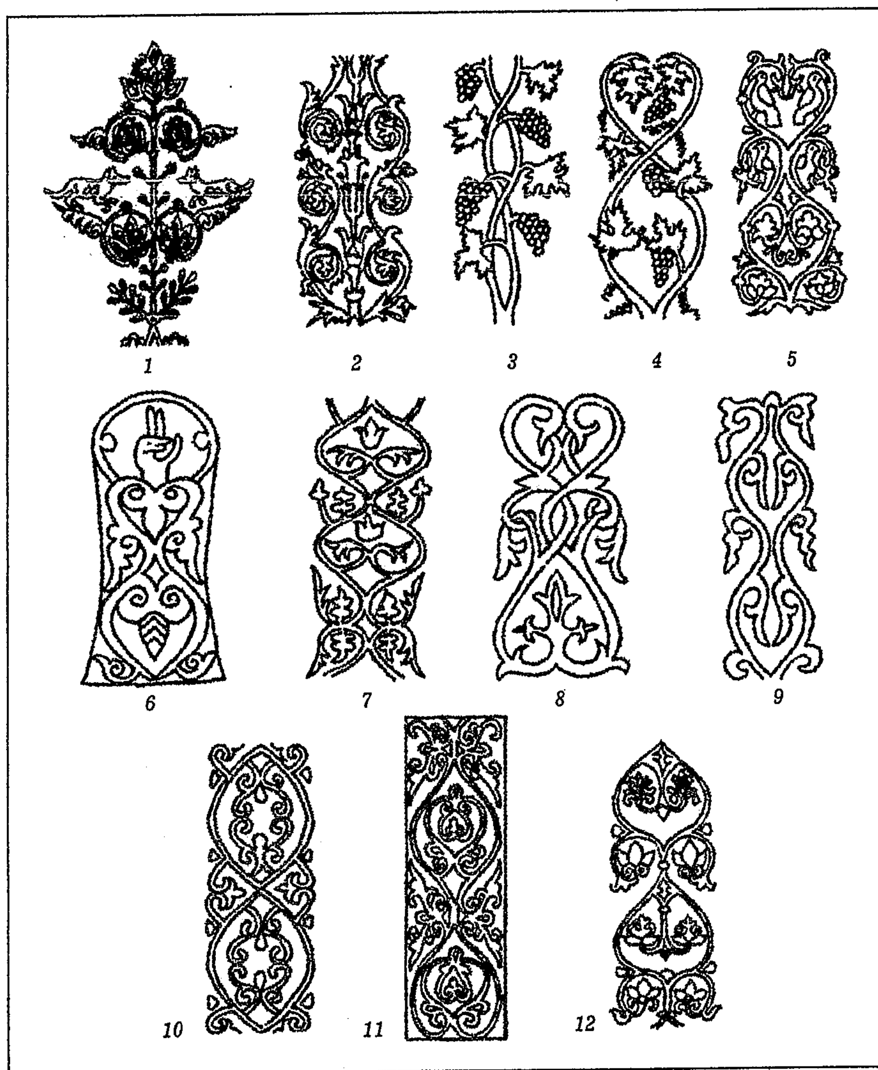
Якщо на вигнутих площинах зображена кривулька, то на стовпах і лопатках собору св. Софії найчастіше зображено варіанти орнаментальних смужкових композицій із тригілковими рослинними мотивами-„деревами". Дзеркально симетричні рослиноподібні елементи, вписані в геометричні фіґури, не тільки самі по собі зближені із зображенням Світового дерева — цілі вертикальні смужкові композиції з них мають таку ж символіку та графічні відповідники у стародавньому мистецтві східних цивілізацій і українському народному мистецтві (Іл. 2). Це відповідало давній міфологічній традиції, за якою стовп, колона мислились в одному семантичному ряду із Світовим деревом. Є багато варіантів давніх українських колядок і щедрівок, у яких слова „стовп" і „дерево" взаємозамінні. Таким чином, символіка орнаментальної смуги і символіка архітектурної конструкції збігалися, резонували, і це ще раз підкреслює, що вибір орнаментальних композиції для певної ділянки стіни собору здійснювали обдумано, згідно із живим ще тоді знанням семантики знаків.

Навпаки, на пучковому стовпі хорів Софії Київської уміщено не зображення мотивів „дерева", а сіткову композицію з ромбів з вписаними восьми- та трипелюстковими квітками, аналогічну фресковому орнаменту в світському палаці — замку Каср-аль-Хайр-аль-Гарбі у Сирії (730). Не дивно, що характерні для палацових декорацій Сходу і Візантії композиції появились на хорах Софійського собору — місці перебування княжої родини.

В основі великого розмаїття варіантів орнаментальних композицій Софії Київської лежить досить обмежена кількість мотивів: коло (і розетка), S-подібний (кривий)[18] знак (і переплетена стрічка), крин (і тригілковий мотив-„дерево"), ромб (і квадрат), хрест (і хрестоподібна фіґура). Інші орнаментальні мотиви зі скарбниці візантійського декоративного мистецтва не були використані київськими майстрами. Наприклад, не знайшли втілення орнаменти, що імітують лавровий вінок (архиєпископська капела в Равенні, 494—519 рр., церква св. Софії у Салоніках, 843—885 рр.) або низку коштовного каміння (церква св. Георгія в Салоніках, 399 р., церква Віталія в Равенні, 546—547 рр.), чи акантове листя (церква Успіння в Нікеї, XI ст.), або східчасті мотиви (мозаїки Софії Константинопольської кінця IX ст., церква Хосіос Лукас (початок XI ст.), гробниця Бачківського монастиря, XII ст.). Для декорування кам'яних прямокутних плит Софійського собору також використано лише кілька схем — переважно центрально-симетричні композиції — й не застосовано інших наявних у візантійській декоративній пластиці схем.

[18] Термін М. Білан. Див.: Білан М. С. Символізм...— С. 87—104.

Це, проте, не означає, що місцеві майстри були мало обізнані з декоруванням візантійських церков. Антропоморфна іконографія Софії Київської свідчить про бездоганне знання візантійських традицій: понад півтисячі зображень святих Софійського собору мають паралелі у столичних



2. Зображення Світового дерева і його інваріанти:

1 — Єгипет. *III тис. до н. е.*; *2* — Рим. Вівтар миру. *13—9 рр. до н. е.*; *3* — Персія. Сіа Бальшамін. *I ст.*; *4* — Рим. *Рельєф. II ст.*; *5* — Магріб. *Мініатюра. IV ст.*; *6* — Равенна. *Рельєф. VI ст.*; *7* — Єрусалим. *Мозаїка. VII—VIII ст.*; *8* — Іспанія. *Камінь. X ст.*; *9* — Візантія. *Мініатюра. XII ст.*; *10* — Грузія. *Мініатюра. XI ст.*; *11* — Україна. Софія Київська. *Фреска. XI ст.*; *12* — Візантія. Релікварій. *Срібло. XI ст.*

і периферійних візантійських храмах, бо виконані з дотриманням усіх іконографічних тонкощів візантійського мистецтва та агіографії[19]. Добір певних орнаментальних мотивів для декорування інтер'єру Софії Київської зумовлений узгодженням із загальною ідеєю Софії — Премудрости Божої, космологічними уявленнями і державотворчими ідеями, синтезованими в символах сакрального кола і Світового дерева.

Коло, яке не має ні початку, ні кінця, позачасове і позамежове, здавна було знаком Універсуму, божественного Космосу, а відтак і божества[20]. Також розетки, вписані в коло, пов'язувались з небом, сонячним колом, активним творчим началом.

Кривий знак представлений в орнаментах Софії Київської явно — кривулька і приховано — у вигляді схем вигинів усіх рослинних пагонів, що формують як кривулькові, так і хрещаті композиції та мотиви „дерева", композиції у вигляді рельєфних плетінок і двониткового крутня. У всіх цих композиціях кривий знак — єднальний для окремих графічних знаків: спіралі (вусики), точки (бруньки, розетки). Саме ця прихована наявність кривого знака у різних взорах, його вплетеність у цілісні мотиви вказує на єднальну, „скручувальну" роль кривого знака. Кривий знак софійських орнаментальних композицій зображений і у колах (небесний рівень), і у ромбах (земний рівень), і в найвищому ярусі храму, і в найнижчому, що означає, що зміст цього знака сягнув максимального узагальнення, виражаючи ідею об'єднання на всіх рівнях ієрархії: духовних і матеріальних.

Ідея об'єднання була особливо актуальна у час спорудження собору святої Софії — період зміцнення Київської Руси як феодальної держави, у час протистояння нової держави і степових кочівників, у час змін після прийняття нової віри. Адже треба було об'єднати різні племена довкола столиці Києва в один монолітний державний народ, пов'язати його з новою, феодального типу владою, зберегти єдність минулого, сучасного і майбутнього цього народу. Поєднати ментальність, вироблений віками спосіб життя і господарювання з новою, християнською вірою, а з нею — з новими соціально-етичними, міжнародними, економічними відносинами. І все це разом мало бути об'єднане у храмі Премудрости Божої з Єдиним Богом і бути осяяне Його благодаттю. Тому кривий знак — найпоширеніший в орнаментальній системі київського Софійського собору.

Із усього класу графічних знаків, об'єднаних числом три, для візерунків київського собору обрано одну з найпромовистіших у розумінні походження графічних форм — крин. Форма крину особлива тим, що в ній чітко видно поєднання одиниці (вертикальна середня пелюстка = брунька = точка) як активного духовного начала з парою (дзеркально розведені пелюстки), як втілення ідеї дуальних протилежностей. У філософських поясненнях світобудови результат впливу єдности на дуальність (двоєдність, єдність обох боків) створює духовний синтез, який є формулою творення світу[21].

---

[19] Никитенко Н. Н. Русь и Византия...— С. 179.

[20] Вагнер Г. К. Византийский храм как образ мира // Византийский временник.— 1986.— Т. 47.— С. 163—181.

[21] Керлот Х. Э. Словарь...— С. 577; Харченко П. Триіпостасне тіло людини і триалог у древніх мовах // Космос Древньої України.— К., 1992.— С. 32—55.

Крин втілює ідею триєдности світу (білий світ і небесний з підземним, дзеркально симетричні один до одного), триіпостасного часу (сучасне разом з минулим і майбутнім — дзеркальна симетрія), єдности трьох поколінь (батько разом з дідом і сином — дзеркальна симетрія). У соборі св. Софії знак крину зображено дуже часто. Очевидно, це пов'язано із загальнодержавним значенням собору, прославленням у ньому богонатхненности влади київського князя, адже і в українському народному мистецтві, і в українському дохристиянському мистецтві з часів Антської держави, і навіть у декоративному мистецтві України гетьманських часів (див. килим гетьмана Полуботка у публікації В. Щербаківського)[22] крин як такий, що походить від знака сродности[23], був пов'язаний із державною владою, князівською/гетьманською символікою. Саме тому на крилах геральдичного орла на плиті Софії Київської над зображенням князівської родини вирізьблено знаки кринів.

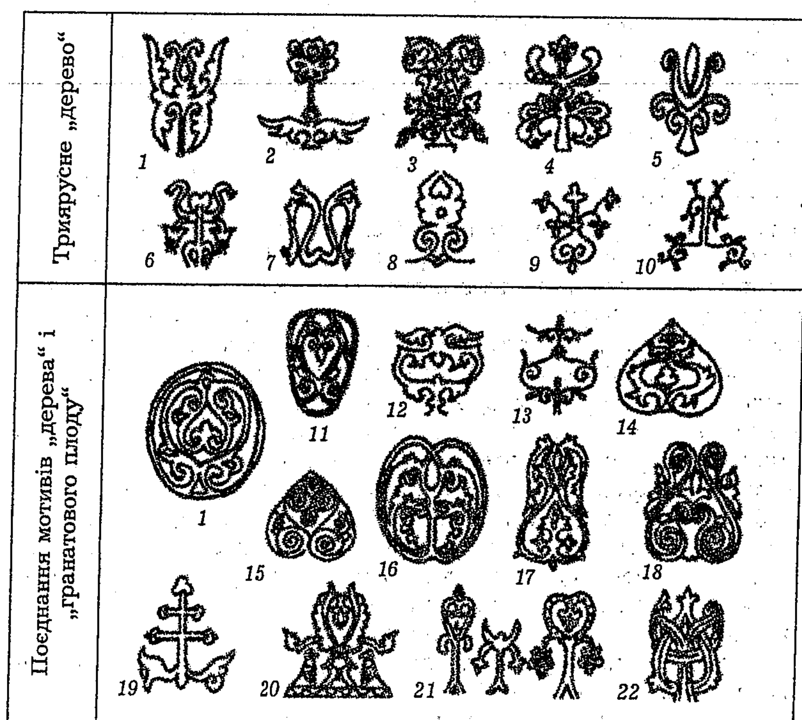
Тригілковий рослинний мотив можна пов'язати з більш загальними, універсальними ідеями, символізованими в часи міфологічного світогляду Світовим деревом. Хоча мотиви „дерева" в орнаментах Софії Київської вже цілком підпорядковані законам орнаментальної композиції, зображені багато разів у ритмічних рапортах і навіть перевернутими, вони все ще зберігають для укладачів і виконавців програми убранства собору св. Софії свою давню символіку, на що вказує низка особливостей графічного накреслення і компонування цих мотивів. Коріння їх трактовано у вигляді трикутника (знак ідеї оживлення матерії духовною потугою)[24], стовбур має центральний стрижень і дзеркально симетричні бічні гілки (ідея триєдности), у кроні гілки вигинаються вздовж S-подібної спрямовуючої кривої, утворюючи форму сердечка, в яке вписано крин чи кілька кринів (Іл. *3*). Таке зображення зближує український мотив дерева зі східним мотивом „гранатового плоду" чи серця з вписаним трилисником, який у „символіці зороастрійської релігії стародавнього Ірану означав ідею духовного безсмертя. З цим значенням він увійшов в орнаментальне мистецтво всього ранньосередньовічного світу"[25]. Поєднання плоду (сердечко) і квітки (крин) „ховало в собі поняття єдности буття, теми творіння і безперервного оновлення життя, взаємозв'язку минулого і майбутнього, зіткнення протилежностей"[26]. Вписані в сердечка крини бачимо на чернігівській гривні (X ст.) та інших давньоукраїнських ювелірних виробах і вишивках.

Найстарший княжич зображений на княжому груповому портреті західної частини середохрестя Софії Київської у мантії, прикрашеній вписаними у кола деревами, що мають S-подібно вигнуті гілки і крини в кроні, другий княжич має далматик, пошитий з подібної тканини. По краях орната імператора Константина з мозаїки в Софії Константинопольській (друга половина X ст.) виткано подібні дерева з крином у кроні. Таким чином, відображаючи узагальнені ідеї злагоджености світобудови, мотиви „дерева" в софійських орнаментах також виразно пов'язані з ідеєю сакралізованої влади.

---

[22] Щербаківський В. Українське мистецтво.— К., 1995.— Рис. 123.
[23] Білан М. С. Символізм...— С. 102.
[24] Керлот Х. Э. Словарь...— С. 172.
[25] Лелеков Л. А. Искусство Древней Руси и Восток.— Москва, 1978.— С. 81.
[26] Мнацаканян А. Ш. Армянское орнаментальное искусство.— Ереван, 1955.— С. 606.

Хрестоподібні знаки в орнаменті Софії Київської також мають промовисте графічне накреслення. Серед них дуже мало рівнораменних хрестів, зате особливо багато чотиричастинних композицій із кринів чи пальмет, вписаних у коло чи ромб із чітко графічно зафіксованим центром. Хрести стінописних орнаментів Софії Київської, збагачені дрібними рослинними додатковими елементами, за допомогою яких виявляється спрямованість четверткової композиції — або до центра описаного кола, або від цього центра, візуально відображають два основні напрямки орієнтації сил природи, врешті, дві основні частини природи, які діють за протилежними законами: живу природу, суб'єкта, діяльність якої спрямована зсередини назовні, і неживу, сили якої діють ззовні на окремого суб'єкта.



3. Мотив „Світового дерева“:
1 — Україна. Софія Київська. *Стінопис. Перша половина X ст.*; *2* — Єгипет. *Вишиття клава. VII ст.*; *3* — Іран. *Рельєф. VII ст.*; *4* — Візантія. Релікварій Альтеуса. *VIII ст.*; *5* — Араби. Гашир-Галанег. *VIII ст.*; *6* — Согд. *Шовк. X ст.*; *7* — Україна. Мартинівський скарб. *VII ст.*; *8* — Константинополь. Собор св. Софії. *VIII ст.*; *9* — Болгарія. Банат. *Золото. IX ст.*; *10* — Україна. Мартинівський скарб. *VII ст.*; *11* — Афіни. Рельєф фасаду Малої Митрополії. *X ст.*; *12* — Візантія. Заставка рукопису „Твори Діонісія Ареопагіта“. *992 р.*; *13* — Візантія. Заставка рукопису „Слова Йоана Золотоустого“. *1007 р.*; *14* — Візантія. Заставка рукопису „16 слів Григорія Богослова“. *1050—1075 рр.*, № 145; *15* — Візантія. Релікварій. *Срібло. XI ст.*, № 144; *16* — Ісламське мистецтво. Самарканд. *Кераміка. X ст.*, № 469; *17* — Ісламське мистецтво. Іспанія. *Рельєф. X ст.*, № 626; *18* — Візантія. Релікварій з Аахена. *1050 р.*, № 143; *19* — Україна. Софія Київська. *Графіті. XI ст.*; *20* — Україна. Ювелірні вироби. *Емаль. XI ст.*; *21—22* — Україна. Київ. *Срібний обруч. IX ст.*

Завданням повнішого символічного відображення злагодженого Божою Премудрістю світу підпорядковано ретельно продумані особливості симетричних, ритмічних побудов орнаментальних композицій і пропорції їх елементів. Адже закони симетричних та ритмічних перетворень, які візуалізуються в орнаментах, наявні у всій світобудові, пронизують і природу, і людину як її частинку. Наприклад, орнаментальні мотиви S-подібних знаків та синусоїдних стрічкових композицій, побудовані методом симетрії суміщення, при якому в симетричних фіґурах права частина збігається з правою, а ліва з лівою, графічно передають двоїстий цикл природи: день—ніч, літо—зима, коливання вперед—назад, вгору—вниз, вдихання—видихання, приплив—відплив морської води, скорочення—розслаблення серця живих організмів тощо.

Дзеркально симетричні орнаментальні мотиви, побудовані методом відображення, коли права частина фіґури збігається з лівою (крин, „дерево"), відображають специфіку поєднання дуальностей через перетікання явного у неявне, життя — у смерть — у життя, моделюють бінарні протилежності: цей світ і той, своє і чуже, життя і смерть, чоловіче і жіноче, додатне і від'ємне, психічне і фізичне тощо. У хрестоподібних знаках софійських орнаментів втілено четверткові ритми природи: зміна пір року, пульс серця, репродукування біологічних структур.

Симетрії, з допомогою яких виражаються фундаментальні закони Богом сотвореного світу, лежать в основі орнаментальних композицій київського собору св. Софії лише як схеми, за якими будуються численні оригінальні варіанти, не повторені двічі. Таке багатоманіття милує око і живить уяву, бо теж відповідає природі, в якій не знайдеш на дереві двох однакових листків. Крім того, кожна орнаментальна композиція Софійського собору характеризується ледь помітною асиметрією, відхиленням від геометричної рівности симетричних частин. Таке відхилення також не випадкове, воно продиктоване завданням передати реальність краси, величина його близька до числа 0,943, яким сучасна наука пояснює явища несиметричности органів живого організму, відхилення планет від форм точної кулі, їх орбіт від точно кругової траєкторії, явища обману зору, ряд інших важливих для існування природи відмінностей[27].

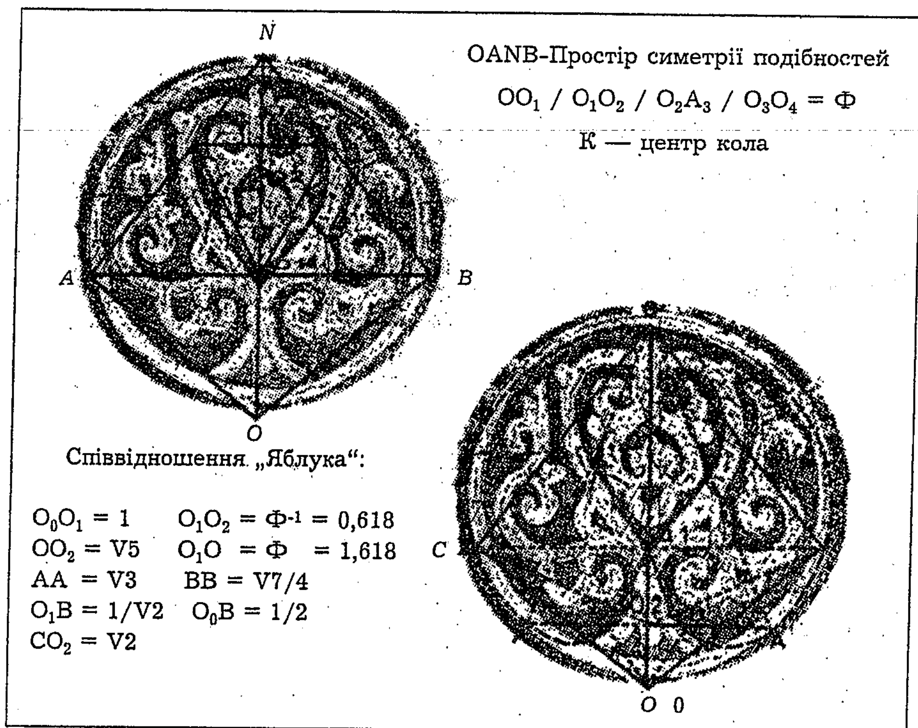
Крім того, усі орнаментальні композиції собору св. Софії характеризуються гармонійними пропорціями, співвідношення частин визначаються числами золотого перетину (Іл. 4), що також узгоджується із законами існування Божою Премудрістю впорядкованого світу.

Окрім свого первинного значення — закодованої ідеї чи комплексу ідей, при тривалому існуванні у тканині культури народу візерунки набувають вторинного значення — „освячення давниною". Давнє сприймалось як освоєне, корисне, перевірене предками. Освячені давниною знаки набували оберегової (апотропеїчної), а також комунікативної і атрибутивної функції. Тобто, зображуючи взори своїх предків, людина тим самим заявляла про свою належність до роду / народу, вписувала себе у впорядковану логічну структуру і тим самим відчувала свою захищеність, перебування під протекцією сродного колективу, предків і вищих сил.

---

[27] Марутаев М. Гармония как закономерность природы // Золотое сечение: Три взгляда на природу гармонии.— Москва, 1990.— С. 181.

Для орнаменту Софії Київської як складової частини знаково-символічної системи загальнодержавного митрополичого християнського собору особливо важливим було виконувати ці комунікативно-атрибутивно-апотропеїчні функції, тобто нести інформацію про усю сродно-культурну спільноту, означувати кожного парафіянина храму як українського християнина, об'єднувати громадян держави в єдиний народ під протекцією Бога і князя. Ніяка інша образно-пластична мова храму — ні архітектура, ні скульптура, ні живопис — не в змозі в повному обсязі охопити інформацію про сродно-культурну спільноту, це під силу лише знаковій мові.



4. Пропорції мотиву з Михайлівської нави, які вимірюються числами золотого перетину — числами ряду Фібоначчі: $Ф^{-1} = 0{,}618$, $Ф^{1} = 1{,}618$, $Ф^{2} = 2{,}618$ ...

За атрибутивною функцією весь комплекс орнаментів собору схожий на іншу знаково-символічну систему, що несе інформацію про кожного члена колективу і весь народ загалом — на український народний стрій[28]. Головними знаками сорочечної символіки були коло, промінь, кривий знак, трилисник, хрест і дерево як сумарний символ. Усі вони збігаються з головними знаками настінного орнаменту Софії Київської.

[28] Білан М. С. Символізм...— С. 87—104.

Отже, на стінах собору св. Софії зображено аж ніяк не чужі, а навпаки, рідні знаки, які нескінченну кількість разів були повторені на святковому одязі людей, що приходили у свій храм скласти молитву Богові.

Уведення в убранство собору орнаментальних мотивів, генетично пов'язаних з основними знаками, в яких закодовані універсальні ідеї народного світогляду, сприяло продовженню традиції, зв'язувало минуле народу з його майбутнім. Дохристиянські знаки діставали перспективи існування і розвитку на новому, християнському етапі історії української культури, адже в орнаментиці собору св. Софії були закладені основні принципи формування орнаменту для українських церков усіх наступних століть.

Сотні орнаментальних композицій Софії Київської: і різьблені орнаменти кам'яних плит парапетів, і орнаменти, виконані мозаїкою в центральному середохресті храму, і орнаментальні композиції, намальовані на стінах бічних нав і галерей, а також орнаменти, що прикрашали первісну підлогу собору та склепіння сходових веж,— усі характеризуються єдиним стилем, підпорядковуються загальним правилам побудови, розміщення, узгодження з іншими образно-пластичними засобами храму, тобто становлять єдину систему. Цю орнаментальну систему укладачі програми убранства храму св. Софії ретельно продумували для повнішого виявлення ідейної концепції київського митрополичого собору.

Oksana HERIY

THE INTERIOR ORNAMENTATION OF ST. SOPHIA'S CATHEDRAL IN KYIV ON THE BASIS OF THE CONCEPTUAL DESIGN OF THE CATHEDRAL

Hundreds of ornamental motifs in St. Sofia's Cathedral testify to a genetic relation between the artistic tastes of the people and the universal ideas of their outlook. The pre-Christian signs carved on stone slabs and the ornamentations on the walls and in the cathedral's galleries give a new impetus to the development of the Ukrainian culture. All the artistic phenomena in St. Sofia's Cathedral are characterized by a single style and based on the general construction and design canons.

Віра СВЄНЦІЦЬКА

ПРОБЛЕМА ТЛА У СТАРОУКРАЇНСЬКІЙ ІКОНІ

Проблема тла в українській іконі зачіпає цілий комплекс питань, з'ясування яких кидає світло на шляхи розвитку українського мистецтва та на зв'язки, що лучили його зі світовим мистецтвом Сходу і Заходу. Проблема тла ставить перед нами питання підходу до розв'язання колористичних і конструкційних (формальних) завдань у композиції, з одного боку, а з другого — дає змогу встановити характеристичні віхи творчости місцевих шкіл чи навіть митців, які в трактуванні поодиноких складових частин композиції послуговуються певними шаблонами, повторюючи їх у різних творах більш чи менш однаково.

Візантійський стиль, що формував від початку українське мистецтво, окреслив згори форми й типи уняття поодиноких зображень, а разом з тим і тла. Одначе коли порівняємо мальовила — байдуже, стінні, станкові чи книжкові — різних національних територій, які рівно ж, як Україна, входили в орбіту впливів візантійського мистецтва, як, наприклад, найближчі її сусіди Росія, Молдавщина і балканські країни, чи навіть, коли сягнемо далі, на Захід, до Італії, то переконаємося, що в цих, одним стилем закреслених границях, які давали скупу свободу для розвитку індивідуального підходу до мистецьких завдань, зарисовується цілий ряд характеристичних тільки для даної національної території рис, що надають її мистецтву своєрідне обличчя, більш або менш яскраво окреслене. Таким способом елементи навіть другорядного для композиційної цілости значення вибиваються як першорядної ваги в усталенні спеціальних національних рис мистецької творчости даного народу та установлення головного напрямку її розвоєвих ліній. Так ось критичний і порівняльний аналіз стилістичних подробиць відкриває суть національної творчости, джерела й шляхи зовнішніх впливів та способів їх засвоєння на рідному ґрунті.

З другого боку, дослід над розвитком розв'язки якоїсь однієї мистецької проблеми у різних епохах і стилях дає вияснення і висвітлення шляхів розвитку своєрідного національного мистецького стилю та його зв'язків з культурою інших народів.

Проблема тла в історії мистецтва належить до комплексу формальних проблем мистецтва. Це проблема принципу композиції — декоративного або тектонічного, це проблема еволюції від схематичного ідеалізму до реалістичного урізноманітнення, врешті, це проблема зображення глиби-

ни, себто третього виміру на двовимірній площині. Тло, як складовий чинник цілости, стосовно теми і композиції відіграє тільки допоміжну, але конче потрібну роль, правлячи чи то за колористичний контраст фігурного силуету, чи то за описове означення обставин, у яких відбувається дія. Допіру новітнє мистецтво висунуло тло, зокрема його другу відміну, як самостійний елемент композиції.

Цей процес усамостійнення тла як мистецького мотиву перейшов довгу еволюцію від раннього середньовіччя, а то й навіть раніше почавши. Середньовіччя, одначе, трактує тло схематично, як, зрештою, і цілість композиції розв'язує за усталеними канонами, даючи тільки обмежені можливості для повного вияву індивідуальної особистости творця. Все ж проблема тла починає виступати у всій гостроті на переломі середньовіччя і новітніх часів, коли взагалі людська особистість у своїх змаганнях, думках і чинах виломлюється з тісноти, створеної догматичністю схоластичних тверджень. Людина починає з вірою у власні сили відкривати світ, пізнавати закони природи та використовувати свої спостереження, переживання і досвід у творчому і практичному житті, пориваючи з традиційними формами, що з незначними змінами переходили з роду в рід. У пластичному мистецтві це виявляється в тому, що на зміну ідеалістичній схематизації візантійського і готичного стилю приходить прагнення до реалістичного схоплення форм з більшим або меншим узглядненням і підкресленням індивідуального, випадкового, а не типового. Разом з тим приходить переоцінка взаємовідношень лінії і площини, брили і простору, що має окреме значення передусім для малярства. У зв'язку з цим окремо актуалізується проблема тла: в питанні розміщення предметів у перспективі особливе зацікавлення будить краєвид і архітектурний стафаж, що в композиції починає вибиватись як самостійний мотив. У західному малярстві, що з XV ст. послідовно пориває зі старими формами і переходить на нові, викликає велике пожвавлення зацікавлення формальними проблемами, різноманітність розв'язки яких вносить велике багатство форм, що стають зав'язком нових напрямів у мистецтві.

Проблематика українського мистецтва, зокрема проблема розвитку тла, однак, обмежена традиціями візантійського стилю. Справді, у XVII і XVIII ст. ці межі проломано під сильним впливом західних течій, що приходять в Україну. Тоді пробуджується реалістичне бачення, що виявляється у відмові від барокової стилізації форм. Узагалі, схрещення давніх візантійських традицій з новими західними течіями в українському мистецтві набуває своєрідного характеру, який основується великою мірою на наївності народного примітиву у найширшому розумінні цього слова.

Усе ж імпозантна величність прекрасних творів таких майстрів, як Йов Кондзелевич (автор богородчанського іконостаса) чи жовківський маляр Іван Руткович (творець цілого ряду галицьких іконостасів, з яких деякі збереглися до сьогодні), має, однак, дещо із безпосередньої наївности італійського треченто. Видно, що вступлено вже на новий шлях, але ще не осягнено цілковитої незалежности від старих форм і засобів виразу. Попри всі зовнішні інновації, в суті речі, панує ще канон, якому чужий індивідуальний портрет і який не вміє ще впоратися з усіма трудноцами анатомії, перспективи і взагалі з багатством живих форм, а схоплює їх радше інтуїтивно, послуговуючись і надалі традиційними правилами і

приписами. Так, лаконічне замаркування куліс поступилося ширшому і повнішому, бо більш різнорідному зображенню тла, проте ще помітна і відчутна своєрідна зв'язаність мистця, який схоплює нові можливості пластичної мови, прийнявши певні настанови, послідовно змагати до відповідної розв'язки в тому чи іншому напрямі.

Тут не йдеться про абсолютну досконалість схоплення реальних форм, бо мірилом мистецької вартости ніколи не може бути сам реалізм як такий, це радше відношення між змаганням до окреслених форм уняття і ступенем досконалости в їх осягненні. На досконалість складається тоді гармонійне співдіяння всіх чинників, таких, як техніка, композиційне оформлення теми і розв'язки колористичних ефектів, причому в гру входить закон контрасту і гармонії у зіставленні барвних площин, одности й многости, у співвідношенні композиційних елементів до цілости. З цього погляду мусимо, однак, ствердити, що українське мистецтво за час від своїх початків до початку XVIII ст. не визволилося вповні від ззовні прийнятих форм, щоб створити щось зовсім окреме, своєрідне, з довершеним у своєму стилі процесом уніфікації елементів власної і чужої, принесеної ззовні творчости. Те ж можна сказати про Рим та Італію, що мали епоху Відродження і Бароко, витворені на основі перероблення в одно елементів місцевого, античного грецького і візантійського мистецтва.

Мистецтво — це пластична мова, яка виражає світогляд і почування народу. Цей вираз дають і зміст, і форма мистецкого твору, а навіть більшою мірою форма-стиль, аніж зміст. У літературному творі перевага лежить на змістові, який розвиває хід людських почувань і думок, змальовує перебіг подій у їх часовому і просторовому розвитку, з'ясовує конфлікти одиниці зі середовищем, причини й наслідки різних явищ, застосовуючи форму, відповідну до виразу. Пластичне ж мистецтво, зокрема малярство, обмежується схопленням тільки одного моменту, в якому його зміст є засобом для конкретного представлення краси укладу ліній, площин, а в першу чергу — барвних зіставлень. І саме у своєрідному розумінні краси укладу в мистецькому творі містяться світоглядні засади часу. Коли говоримо про мистецтво епох, говоримо передовсім про форму, про стиль. Усі різниці зводяться до форми і коли говоримо про національне мистецтво. Вправді форма є завжди висловом ідеї, з якої зроджується даний твір, але конкретний зміст твору в малярстві не є тим, що диктує таку, не іншу форму вирішення. В основі композиційної розв'язки, характерної для того чи того часу, криється передусім окреслена постава до життя, означений погляд на світ і на суть його явищ, у зв'язку з чим стоїть теж ідея досконалого, ідея краси в мистецькій творчості. Ця ідея змінюється, як змінюється з плином часу, а теж залежно від середовища — розуміння життя.

Візьмімо той-таки візантійський стиль. У ньому тематика і розуміння завдань мистецтва як засобу поучення і виховання — всюди однакове, та які різні шляхи розвитку в унятті самих форм на різних національних територіях. Або коли обмежимося однією територією і візьмемо під увагу тільки одну тему, наприклад італійських мадонн доби Відродження, тоді побачимо, що в парі з різнорідністю уняття в'яжеться і відповідна різнорідність самого змісту і що тенденції тієї чи іншої інтерпретації залежні в першу чергу від способу думання і відчування даного митця. Коли ж є

розбіжність поміж дійсним думанням і відчуванням мистця і формою змісту, якою він висловлюється, тоді не може бути мови про живий безпосередній твір мистецтва, тоді ці форми стають пустими і мертвими, такими, що не в змозі викликати зворушення у глядача навіть досконалістю свого виконання. Все ж у мистецтві, у якому осередок ваги творить зміст, як-от у візантійському і взагалі в середньовічному релігійному малярстві, форма має радше постійний характер, будучи менше гнучкою на індивідуальне сприймання і розуміння краси. А це тому, що в тому часі взагалі менше йшлося про розгорнення людської індивідуальности, бо більше важило типове, типове рівно ж у розумінні християнського етичного ідеалу. Тодішнє мистецтво було виразником загальнообов'язкових, бездискусійних правд, а не суб'єктивного бачення світу, його явищ і проблем, що стає знаменним для новіших часів, що яскраво відбивається на мистецтві та розумінні проблем змісту і форми в ньому.

Культурний розвиток України, що мав уже свої великі епохи, не дійшов ще до зеніту повного розвитку своїх творчих спроможностей. Проблема національного в мистецтві і літературі, в теорії і практиці стає щораз більше актуальною, але про творчу окреслену відрубність українського стилю, що є джерелом виразних і постійних впливів на формування культури взагалі, поки що не може бути й мови. Вона допіру в стадії назрівання. А проте це не означає, що в українському мистецтві нема своєрідности в підході і розв'язанні різних проблем, що становлять суть національного стилю. Така своєрідність, безперечно, існує, інша річ, що вона виявлялася через форми візантійського стилю, а сьогодні знаходить свій прояв через усі можливі напрями модерного. Розглянути цей процес народження і становлення українського національного стилю у зв'язку з розв'язанням формальних проблем у західноукраїнському іконопису XIV—XVIII ст., зокрема у ділянці тла, є завданням цієї статті.

Візантійське мистецтво — це мистецтво змісту, поданого у стилізованій за традиційними канонами формі. Ці канони є свого роду мистецькими догмами. Перевага змісту і догматичність формальних канонів не дає справді широкої можливости для різнорідности в розвитку уняття композиції, але це не означає легковаження форми у візантійському мистецтві. Навпаки, в ньому дуже сильне акцентування форми, виразне змагання до краси, величности і фінезії вислову у зображенні каноном окресленої теми і у границях своєрідного розуміння цих справ. Це надає візантійському мистецтву, незважаючи на його тематичну речевість, предметність, характеру декораційного. Ця декоративність випливає з площинности і лінеаризму цього стилю, а основується вона на уміркованості у відношенні поміж змістом і формою. Це дуже важливо з огляду на те, що тенденції до декоративности потягають за собою в більшій або меншій мірі перевантаження композиції формальними ефектами, що можуть переходити просто в орнамент. Цей нахил до орнаментації виступає дуже сильно в російській іконі, головно московській, почавши уже від XVI ст. В українській іконі натомість дуже сильно виступає предметність, конкретність зображення з нахилом до життєрадісної декоративности, до любування красою ритмічного укладу ліній і барвних площин.

З огляду на вагу і предметність змісту у візантійському мистецтві роль тла зводилася до барвної, переважно золотої площини, на якій чітко

виступають постаті, або до лапідарного означення місця дії — краєвиду чи архітектури, залежно від того, як ця тема означена в каноні. Краєвид і архітектура тла дії має теж свої означені канони, але щоразу мистець вносить у них щось індивідуальне, своєрідне, якщо він справжній мистець, а не реміснмк, що машинально повторює тему первовзору. Один мистець має живе ставлення до краєвиду, другий любується в архітектурі, і це відразу знаходить віддзеркалення у його творах. Мозаїки Марії Маджоре у Римі привертають увагу імпресіоністичним, динамічним схопленням краєвидного тла. Тут ще помітні елліністичні традиції, в яких було живе розуміння природи. Зате у венеційських мозаїках, повних грації і чару, є своє відчуття архітектурного стафажу. Французький дослідник Л. де Белі у творі „L'habitation byzantine" (1902) поставив перед собою окреме завдання — на основі архітектурних форм, які можна побачити в різного роду пам'ятках візантійського мистецтва, дати реконструкцію типів візантійських будівель, що до наших днів не збереглися. Значить, візантійське мистецтво у часі свого розвитку не було сліпе й глухе на довколишнє життя, воно, як взагалі кожне мистецтво, давало його віддзеркалення, правда, перепущене через фільтр своєрідного способу бачення, відчування і зображення свого стилю та поєднаного з ним світогляду.

Напрошується запитання, чи українсько-візантійська ікона іде автоматично за зразками своїх джерел, а чи вносить свій індивідуальний підхід в унятті форм саме пейзажу і архітектури, на основі якого можна знайти аналогії і в українському краєвиді, і в українському будівництві? Якщо ж вона іде за зразками, тоді за якими саме: афонськими, молдавськими, балканськими чи російськими, за давнішими чи пізнішими?

Услід за цим постає питання шляхів, якими дісталися ці зразки до нас. Чи їздили учні іконопису на заграничні студії, чи самі чужоземні майстри перебували на Україні і де саме, в яких місцях? Чи, може, все обмежувалося до набуття при різних нагодах ікон роботи чужих визначних шкіл, на яких взорувалися як на первотвір? Може постати тут і питання, з яких зразків могли користати українські майстри? Всі ці питання потребують докладного з'ясування — архівного і фактичного дослідження, вивчення місцевого і порівняльного матеріалу. Тільки тоді можна конкретно говорити про постання і розвиток української ікони, про її вартість та про спільне і відмінне у стосунку до візантійського іконопису інших народів.

В українській іконі можна запримітити одне, а саме те, що радше пейзаж, а не архітектура зворушує українського іконописця і скоріше можемо знайти в його творі ремінісценції краєвиду, як архітектури. У російській іконі, навпаки, вибивається саме архітектура, яка зовсім виразно, незважаючи на графічну декоративність уняття, відтворює конкретні форми російської архітектури. В українському іконописі це належить до дуже рідкісних випадків. Назагал шаблонно і навіть з виразним нерозумінням конструкційної логіки, яка, однак, є у грецьких первовзорах, повторюються в українсько-візантійській іконі мотиви архітектурного стафажу — будиночки, ротонди, часом з перекинутою декораційною заслоною, як воно прийшло у візантійську ікону від елліністичних мальовил.

Рід тла залежний від змісту, від того, чи це репрезентаційна монофіґурна, групова композиція, а чи сценічна. Різниця полягає в тому, що сценічна композиція потягає за собою ближче означення місця дії, зате репрезентаційна фіґура виступає як силует на однобарвному підкладі, який у візантійському стилі і взагалі у ранньосередньовічному мистецтві дуже часто був золотий. Золоте тло, як взагалі одностайне тло, уймає зображення абстрактно. Воно немов підносить предмет зображення понад змінність часового і простірного зв'язання, питомого всім земним явищам, і ставить його в аспекті статичної величі вічности. Саме до такого роду враження змагає християнське мистецтво у тому його періоді, коли зображення змісту, а не любування багатством можливостей у вирішенні формального уняття композиції було головним завданням мистця. На Заході, у готичному та італійському мистецтві, вже від XIII—XIV ст. митці вносять власні безпосередні спостереження у свої твори. Тло репрезентаційних композицій передає багатство аксесуарів, таких, як завіси з розкішних тканин, зображення локалізовано у замкненому чи вільному просторі. Разом з тим божественне приймає щораз то більше людський вигляд і вираз і врешті зовсім зливається зі світською тематикою.

У староукраїнській іконі можна розрізнити два періоди: від початку XI і до кінця XVI ст., коли візантійський стиль зберігає свою чистоту і строгість, та від XVII до кінця XVIII ст., коли в українську ікону проникають із щораз більшою силою впливи західноєвропейського мистецтва. Це розмежування важливе з огляду на різні способи оформлення тематики, що різко позначилося і на унятті тла.

Пригляньмося тлові репрезентаційних ікон і способові його трактування впродовж віків. Змістом того роду ікон були в Україні: Христос (погруддя, на повен зріст, на троні, як осереня постать у молінні), Мати Божа (погруддя різних типів, знам'я), святі (Микола, Іван Хреститель, арх. Михайло, Юрій, П'ятка, Онуфрій, Косма і Дам'ян, Дмитро...). Тло в цих іконах до середини XVI ст. звичайно однобарвне — це переважно вохра різних відтінків, рідше багрець, темна зелень, кіновар, останні дві, якщо виступають, то головно на іконах XV ст. Від половини XVI ст. входить у загальне ужиття золоте, а часом і сріблясте ґравіроване, а відтак тиснене тло, яке залишається аж до кінця XVIII ст., змінюється тільки орнамент тиснень. Друга половина XVIII ст. послуговується у виповненні вільної площі тла переважно сіткою схрещених під скісним, а частіше під прямим кутом ліній, причому в полях схрещень уміщено розети різних видів, коліщата та хрещики. Відтак лінії відпадають, а тло виповнюють дрібні і густі хрещики або хвилясті, майстерно та химерно закарлючені лінії, що нагадують своєю пластикою тиснення металевих окладів, так само, як гравіровані тла можуть викликати аналогії з орнаментованим тлом середньовічних мініатюр. Орнаментоване тло знаходимо теж у мозаїках (Оранта у Венеції). Від XVIII ст. натомість позначується перехід на багатий бароковий рослинний орнамент у прикрасах тисненого тла, в яких можна знайти виразні аналогії в орнаментиці тканин і українських гаптів. Це розкішні китиці цвіту граната пальмети, пізніше трапляються теж мотиви слимакової спіралі, що в'ється вільною площиною тла (Онуфрій). Натомість переходу до конкретної локалізації тла в українських іконах цього типу не було, що вказує на дуже сильне вкорінення візантійського

стилю та характеризує світоглядну настанову самих українських майстрів. Вони ще не переступили границі щиросердечної наївної віри, не підваженої ваганнями, сумнівами, невдоволенням з обмежености людських спроможностей.

Коли мовиться про відміни тисненого золотого тла, слід ще згадати про рівне золоте тло, типове для візантійського мистецтва, та доволі рідкісне в українському іконописі — якщо вже воно виступає, то як звичайне, в іконах дуже високої мистецької якости. Золоте тло бачимо не тільки в іконах, але головно в мозаїках у Києві, Равенні, Римі, а також в мініатюрах, але й тут нарівні із золотим, а радше перед його заведенням і загальним поширенням, було в ужитті таки кольорове тло.

Однобарвне тло не вводить нових елементів у композицію, зате сильно діє на колористичне оформлення цілости. Тут можуть бути два роди підходу у розв'язання відношень, а саме на підставі контрастного протиставлення світляного насичення барвних площин або на основі гармонійного зіставлення тонів, що м'яко лучаться і взаємно доповнюються. В іконописі маємо до діла з контрастним протиставленням площин тла і зображення. Це випливає із самої техніки іконопису. Темпера оминає м'які переходи барвних плям різних кольорів, вона знає тільки різке розмежування площин, які можуть переливатися відтінками в межах одного кольору, а в найкращому разі — грати рефлексами іншої, переважно доповнювальної барви (кіновар відливає зеленню), що стає манерою деяких шкіл. Однак і міра тінювання дуже зв'язана й обмежена тому, що темперна техніка взагалі обмежує свободу пензля і свободу поєднання і мішання барв, а у зв'язку з цим зроджується лінеаризм і площинність трактування малярських завдань. Тому теж темперне малярство візантійського станкового іконопису таке строге і витримане у суворості стилю. Те саме позначається і в готиці. Нові й широкі малярські можливості відкриває допіру олійна техніка, відкриття і початки застосування якої збігаються з переломною добою переходу від середньовіччя до новітніх часів.

Слід, однак, підкреслити, що в іконі, як, зрештою, в кожному мистецькому творі, завжди є співвідношення між колоритом тла і самою композицією. Наприклад, із сріблястим тлом на коні лучиться холодна тонація з переважанням голубої барви, а із золотим — тепла кіновар, багрець.

Цікаво, що при темно-зеленому насиченому тлі не завважуємо ясніших і яскравіших площин зображення, навпаки, помічаємо радше видержання в однаковій мірі світляного насичення у цілості, що викликає враження незвичайної поважности і суворости (св. Микола, XV ст.). Зате в іконах з кіноварним тлом вражає застосування у великій кількості білих площин, правда, звичайно розбитих орнаментом або теж зелених. Вохра відіграє радше роль нейтральної барви, зокрема такої, що наслідує золото. Різниця тільки в тому, що золото відбиває світло, а вохра його радше поглинає, внаслідок чого виходить велика різниця в оптичних ефектах.

У цьому конспективному нарисі студії проблеми відношення тла до барвних площин зображень можуть бути тільки намічені, а не вповні вичерпані і розглянуті, як, зрештою, і всі інші тут порушені проблеми.

Говорячи про тло, слід згадати про те приземелля, яке у цілофіґурних зображеннях виступає у формі темно-зеленої смуги, як, наприклад, зелена земля. Ця смуга буває одностайна, але часто бачимо на ній деко-

ративні рослинні мотиви. Ці декоративні мотиви, часом навіть дуже майстерно скомпоновані, виступають не тільки в станкових іконах, але й у мозаїках (Равенна, Венеція). Бувають вони дуже різнорідні, і звичайно кожна школа має у цьому свої традиції, що, з одного боку, дає нам ще одну можливість простежити засяг впливів тої чи іншої школи, а з другого — з'ясувати її зв'язки і відношення до інших. В українській іконі ці мотиви трав чи квітів, що звичайно китицями розкидані у певному порядку, дуже дискретні і не перевантажують композиції, що можна побачити на деяких іконах пізнішої московської школи.

Оздоблене приземелля виступає рівно ж у сценічних композиціях, у яких тло має означити місце дії. Це може бути краєвид або архітектура, залежно від змісту. Дія може відбуватися на тлі архітектури або всередині дому. Насправді, з погляду формального уняття, візантійський стиль не знає архітектурного нутра. Воно звичайно побудоване так, що рівночасно видно зовнішні форми будівлі. Це помітно передусім на іконах Різдва Богородиці. На іконах цього змісту видно, як у XVIII ст. починає пробуджуватися намір схоплення безпосередніх спостережень, головно коли йдеться про зображення приміщення з середини. Хоча у вирішенні внутрішнього простору в українській іконі використано аж ніяк не все багатство можливостей показати внутрішню обстановку та поставити найскладніші перспективи проблеми, все ж вона вказує на шляхи визволення і творчий розмах українських майстрів, здебільшого невідомих і безіменних, що виходять з народу і для нього творять. Взагалі, як уже було згадано, коли йдеться про архітектуру, то вона не збуджує великого і живого зацікавлення українських іконописців. Архітектурний стафаж не перестає бути до кінця тільки кулісами дії, з тим тільки, що візантійські схеми у XVII ст. починають поступатися схемам, поширеним у західному мистецтві, передусім у графіці,— з обрисами замку чи обведеного мурами міста у дальшій перспективі.

Пейзаж переходить найсильнішу еволюцію в історії українського іконопису. Візантійський пейзаж завжди скелястий, часом з'являється дерево, ріка або озеро — залежно від тематики. Пейзаж, як і архітектура, наскрізь ідеалістичний, а різнорідність його оформлення не виходить поза межі декоративно-композиційного розложення площин. У середині XVI ст. помітним стає в українській іконі прагнення до фіксації безпосередніх спостережень. Майстер із Вовча починає вводити хвилясту лінію гористого краєвиду замість традиційних скелястих блоків, притаманних візантійському стилю, крім того, деревам він надає більш окресленого характеру, зближуючи їх вигляд до смерек чи ялиць. Скелі ще фіґурують у нього, зокрема, у такій репрезентативній іконі, як Різдво Христове, але в менших композиціях їх нема. Слід звернути увагу, що на це здобувається майстер, що стоїть на пограниччі примітиву, в якому виринають навіть проблеми перспективного розміщення. Кондзелевич і головно Руткович дають нове розуміння пейзажу. Пейзаж починає бути рівнорядним, якщо не зовсім самостійним мотивом композиції. Знову в унятті пейзажу не можна сказати, щоб виринала вся скомплікованість зв'язаної з ним проблематики, передусім стосовно перспективи, але мистці знаходять багато нових можливостей для вияву свого творчого „я".

Так у найзагальніших зарисах уявляється проблематика цієї теми. Прослідження цих питань повинно кинути світло не тільки на шляхи роз-

витку староукраїнської ікони, але й взагалі на зародження основних елементів національного стилю. Коли для вияснення цих питань взяти під увагу якнайширший порівняльний матеріал, це дасть змогу зробити ряд конкретних висновків щодо суттєвих проблем у мистецтві взагалі, а в українському зокрема.

Vira SVIENTSITS'KA

THE PROBLEM OF BACKGROUND IN ANCIENT UKRAINIAN ICONS

The background in Ukrainian icons unites them with the international art of East and West. At the same time, it poses numerous questions concerning the colour and construction tasks in the composition as well as about the identification of the artistic epochs. The problem of the background does not only shed new light on the development of ancient Ukrainian icons, but also draws attention to the establishment of the essential elements of the national style and other fundamental artistic issues.

Володимир СТАСЕНКО

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ОПРАЦЮВАННЯ ТЕОРІЇ ОБРАЗУ ТА КАНОНУ В УКРАЇНСЬКІЙ ГРАФІЦІ XVII СТОЛІТТЯ

Образ, особливо у східній традиції, виконував не тільки сакрально-літургійні функції, великою мірою він відображав модель світобудови, структуру й порядок світового устрою.

Християнське світорозуміння ґрунтується на фундаментальній засаді, що Бог створив світ, надавши йому образ. Прообразом усього є Бог, а ідеальним утіленням структури світу — Христос, Богородиця та визначні святі. Ряд Божих створінь можна представити як „ліствицю" образів, що відображають одне одного. Ті образи, що перебувають на вершині ієрархічної драбини, відображають Бога як свій основний прообраз. Сенс праведного людського буття на Землі у християнстві розкривається у процесі „преображення", що здійснює людина, підіймаючись східцями „ліствиці" до Бога, або ж у наслідуванні образу Бога[1]. Шлях досягнення досконалости полягає у моральному ідеалі поведінки, прагненні уподобитися Божому образу.

Пошук шляху єднання з Богом перебував у колі найважливіших турбот Церкви як на Заході, так і на Сході. Ідея „наслідування Христа" символічно поєднувала метафізичні, містично-літургійні, еклезіологічні та практично-моральні аспекти християнської церковної догматики. Однак між західною і східною традиціями спостерігається суттєва відмінність у баченні причетности людини до Бога та шляхів її досягнення. Якщо блаженний Августин прагне збагнути Бога через створену за Його подобою душу людини, то Григорій Нисський прагне визначити істинну природу людини, виходячи з поняття Бога, намагається відшукати у людині те, що відповідає Божому образу[2].

У зв'язку з культурними та геополітичними подіями XVI—XVII ст. в Україні зріс інтерес до глибокого богословського та наукового опрацювання теорії образу як шляху до досконалости, шляху до Бога. Однак, унаслідок загострення конфлікту між Католицькою, Православною та Протестантською церквами в українському образотворчому мистецтві XVII ст. у міру засвоєння гуманістичних ідей визріло декілька важливих проблем,

---

[1] Горський В. С. Ідея наслідування Христа в давньоруській агіографії // Образ Христа в українській культурі.— К., 2001.— С. 8—9.

[2] Там само.— С. 16.

серед яких виділяється проблема ставлення до власної традиції, канону та проблема переосмислення візантійської духовної культури.

Оскільки західноєвропейське середньовічне мистецтво з його містицизмом та експресивно-натуралістичним зображенням страждання великою мірою було співзвучне теоретичним обґрунтуванням ікони, сформульованим на VII Вселенському соборі у Нікеї, то в Україні XVII ст., у час рішучого відходу українського мистецтва від канонічних візантійських схем, спостерігається загострення уваги також і до того, яким чином візантійська класика була переосмислена у Західній Європі. Усвідомлення тяглости художніх традицій посилило увагу й до власного розуміння та переосмислення візантіїзму.

Навіть тоді, коли візантійська культура мала на теренах України (доба династії Палеологів) великий вплив, місцеві архітектори, малярі, ілюмінатори книг були далекі від сухого копіювання візантійських взірців[3]. Панівний вплив візантійського мистецтва на українське почав слабшати від XV ст., тоді ж, уважає В. Свєнціцька, „внаслідок зіткнення на території України течій та напрямків західного мистецтва (романського, готики, ренесансу й бароко) виник своєрідний синтез із збереженням самих лише іконографічних основ візантійської культури"[4]. Вирішальним у сенсі віддалення українського іконопису від традицій візантійського й давньоруського малярства стало XVI ст. Якщо пам'ятки XIV—XV ст. можна зарахувати до кола творів із частковими переробками, то українські ікони XVI ст. набувають безумовних неповторних місцевих ознак і загальної стилістичної спорідненості з живописом західноєвропейського Відродження. Така ж ситуація спостерігалася і в книжковій мініатюрі. На класичні візантійські композиційні схеми українські ілюмінатори відверто проектували місцеві стилі малюнку, пройняті життєствердною радістю форми[5]. У контексті сказаного можна до певної міри не погодитися із цитованим твердженням В. Свєнціцької. У процесі аналізу стає зрозумілим, що в українському образотворчому мистецтві від візантійського збереглися далеко не тільки іконографічні схеми. Стосовно українського сакрального мистецтва XVI—XVIII ст. можна говорити навіть про певний розвиток візантійської духовної спадщини. Візантійська розробка теорії образу в модифікованому вигляді не була забута у мистецтві, шукала собі нового річища і таки знаходила його у синтезі орієнтального та окцидентального культурного досвіду.

Детальна теорія образу, яку Іоан Дамаскин розробив у добу поширення іконоборства у Візантії, особливо цікавила українських митців XVII ст. у час експансії протестантизму. У своїх творах тогочасні українські письменники раз у раз згадують події „ікономахії" VIII — першої половини IX ст., вказуючи, що свого часу „погибла бѣ єресь іконоборная от Востока и Запада даже до лѣт Лютера и друга єго Калвіна, иже по тысящи и пять стѣх от Рождества Христова лѣтѣх начаша своя єреси розсѣвати и

---

[3] Степовик Д. В. Українська графіка XVI—XVIII століть. Еволюція образної системи.— К., 1982.— С. 14.

[4] Свєнціцька В. І. Українське станкове малярство XIV—XVI ст. і традиції візантійського мистецтва // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках.— К., 1983.— С. 15.

[5] Степовик Д. В. Українська графіка...— С. 143.

отметати іконы святыя..."[6] Зрозумілою й невипадковою була поява у XVII ст. як у київських, так і в галицьких виданнях численних зображень VII Нікейського собору. Популярність цієї теми в українському образотворчому мистецтві була безпосередньо пов'язана з протистоянням протестантизму. Зображення собору нерідко траплялось і в монументальному малярстві, зокрема в розписах церкви Св. Трійці в Потеличі[7]. У Троїцькій надбрамній церкві (20—30-ті рр. XVIII ст.) є зображення I Нікейського собору, що відбувся 325 р. На цьому соборі засуджено аріанську єресь та у першій редакції прийнято Символ віри. У Західній Україні у XVII ст. в малярстві та ґравюрі поширеним було зображення Тридентського собору, що, безперечно, також не було випадковим явищем. Настанови Тридентського собору — Вселенського собору Католицької Церкви (засідав у 1545—1547, 1547—1549, 1551—1552, 1562—1563 рр.) закріпили найважливіші догмати католицизму, підтвердили верховенство папи над церковними соборами, посилили утиски єретиків, запровадили сувору церковну цензуру. Можна сказати, що в Європі у XVI—XVII ст. повторилася історія з іконоборством, тільки тепер з одного боку барикад стояли католики та православні, а з другого — протестанти.

Надзвичайно широко розкривалося питання іконошанування у тогочасній полемічній літературі. Цю проблему визнавано однією з найважливіших, вона ставилася нарівні з такими кардинальними проблемами, як походження Святого Духа, першість римського єпископа, безшлюбність духівництва, чистилище, день святкування Пасхи. Полеміка з протестантами з приводу сутности культових ікон та їх „протокінесу" змушувала православних авторів звернутися до спадщини Східних Отців Церкви — Василія Кесарійського, Іоана Дамаскина, Григорія Нисського. Услід за шанованими Отцями Церкви вони наголошували, що в образі шана віддається формі, а не матерії, що християнська ікона протилежна язичеським ідолам, оскільки „ідол" „есть образ или подобіє ложнаго бога", „ікона же святая єсть изображеніем Христа Спасителя нашего, Бога истиннаго в подобіи человѣческѣм на земли с человѣки пожившаго, или пречистыя Дѣвы Богородицы, или коего святаго угодника Божія..."[8] Відповідаючи на закиди протестантів, відповідно трактує слова Григорія Нисського визначний український богослов Іоаникій Галятовський. У творі „Месія правдивий" письменник проголошує: „В каждом образѣ двѣ речи суть которіи между собою реалитер, речевисте рознятся в каждом образѣ едином есть матерія и форма, которіи речевисте рознятся и может едино быти без другого, и матерія без формы и форма без матеріи, ми теды христіане не шануемо в образѣ матерію, але шануемо форму в образѣ Христовом, альбо Пресвятой Богородицы есть там матерія, злото альбо срѣбло, альбо дорогій камень, альбо фарба зеленая, червоная, бѣлая, чорная, альбо инша

---

[6] Ушкалов Л. Світ українського бароко.— Харків, 1994.— С. 8.

[7] Миляева Л. С. Росписи Потелича.— Москва, 1971.— С. 18; Тема Вселенських соборів, як данина „монументальної пропаганди" Церкви, поширеною була не тільки в українському монументальному мистецтві, зокрема, ранні її розробки відомі у розписах собору Богородиці Ферапонтового монастиря (1500—1505). Див.: Брюсова В. Г. Монументальная живопись Древней Руси XI—XVI веков // Триста веков искусства. Искусство Европейской части СССР.— Москва, 1976.— С. 130.

[8] Ростовский Димитрій. Розыск о расколнической брынской вѣрѣ.— К., 1748.— Арк. 155. Цит. за: Ушкалов Л. Світ українського бароко.— С. 8.

фарба и матеріа, есть теж там и форма, подобенство Христа Бога нашего, з того золота, альбо з срѣбла, альбо з едвабю, альбо з иншой матеріи учиненое, альбо якою колвек фарбою вымаліваное, альбо подобенство Пресвятой Богородицы выраженое, тож мы тому образу кланяючися, не матеріи кланяемося, але кланяемося формѣ подобенству Христа Бога нашего, альбо подобенству пресвятой Богородицы"[9]. Не підмінюй поняття форми і першообразу, „не называй краску образом" застерігає Григорій Сковорода. „Она есть одна точію тѣнь во образѣ, а сила и сердце есть рысунок, сирѣчь невещественная мысль и тайная начертанія, до коих то пристает, то отстает краска [...] Самыи точныи образы еще прежде явленія своего на стѣнѣ всегда были во умѣ живописцу. Они не родились и не погибнут"[10].

Прихильником іконошанування був І. Вишенський. „Иконное поклонение с учтивостю почитайте и в домех, идеж пребываете, образ Матере Божее с предвѣчным ее младенцем на стѣнах в концю трапезы вашее пригвоздите".

Зрозуміло, що діячі Православної Церкви в Україні вважали за потрібне не тільки відбиватися від звинувачень протестантів, але й активно нападати. Так, анонімний полеміст докоряє протестантам за прирівнювання ікон до ідолів та обґрунтовує різницю між ними: „И ровняють лютори образы иконныя ко идолам [...] Але мы, вѣрующе Христу, по имяни єго [...] зовемся християне [...] а не идолопоклонницы. И на иконах написуєм Исус Христос, а не Аполона или Дѣя, альбо Єремию, или иншого ругателя, альбо звѣрей или птах. И на Пречистой Богородицы иконє имя Єй святоє подписуєм, а не Артемиду"[11]. Герасим Смотрицький у книзі „Каленъдар римский новый" дорікав католикам, що вони „самое подобіе Христово, пророков его древних и апостолов святых показили, бороды и усы поголивши, мужский образ в женский пременяючи"[12].

Не можна сказати, що лави полемістів у „ворожих станах" були однорідними та згуртованими. Питання іконошанування під час полеміки з протестантами загострилося й посеред прихильних православ'ю станів. Реформаційний рух з його іконоборчими ідеями мав певне поширення серед шляхти Галичини, Волині та Поділля, хоч був мало підтриманий посполитим людом[13]. Певної популярности протестантизм набув і в братських колах. Нагадаємо твердження І. Крип'якевича, що „серед братчиків почалися також суперечки на релігійнім тлі, деякі браття перейнялися лютеранством"[14]. Братські діячі вважали, що трактувати Біблію має право кожен, виступали проти „язичеських" обрядів у православній церкві, деякі братчики зневажали релігійну атрибутику, зокрема „священні ікони". Були й такі, які вважали, що сповідь і причастя треба здійснювати лише раз у житті, й ті при смерті, а хрещення слід приймати у свідомо-

[9] Галятовський Іоаникій. Месія правдивий...— К., 1669.— Арк. 209.
[10] Сковорода Г. Потоп змиин. Цит. за: Ушкалов Л. Світ українського бароко.— С. 8.
[11] Списаніє против люторов. О поклоненію святых икон // Українська література XIV—XVI ст. Бібліотека української літератури.— К., 1988.— С. 195.
[12] Цит. за: Архив Юго-Западной России.— К., 1887.— Т. VII.— Ч. I.— С. 250—265.
[13] Жолтовський П. М. Український живопис XVII—XVIII ст.— К., 1978.— С. 10.
[14] Крип'якевич І. П. Історичні проходи по Львові.— Львів, 1991.— С. 52.

му, зрілому віці[15]. Реформаційною була й критика братством верхівки церковного керівництва, участь світських осіб у проповідницькій діяльності, а іноді — й у пастирській, діяльність щодо перекладу Біблії українською мовою, ідеалізація відносин у ранньохристиянських громадах і прагнення відродити їх.

Звинувачені у протестантизмі, члени Львівського братства виправдовувалися у листі до константинопольського патріарха Ієремії: „А еже нѣции неправо возвестиша Твоему Святительству, яко би в нас суть непочитающие священія ікони; нѣсть в братстве нашем, но ниже в градѣ сем таковая мудрствующих"[16].

Результатом запеклої полеміки з протестантами та католиками стало обґрунтування достойниками Православної Церкви консервативної позиції стосовно будь-яких новацій у трактуванні сакрального образу. Очевидно, одним із перших задля оборони давньої правильної віри виразно задекларував консервативні погляди стосовно іконописання острозький священик Василь — автор популярної на той час книги „О единой истинной православной вѣрѣ". Використовуючи у цій праці філософсько-релігійні ідеї Ареопаґітик (переосмислені ним головно за посередництвом творів ученого грека Михаїла (Максима) Триволіса), острозький книжник намагався протиставити раціоналістичній теорії Заходу містичне богослов'я Сходу[17]. Великий розділ у книзі Василя Суразького присвячено канонічному іконопису та теорії образу. У ньому подано коротку історію шанування ікон у християнській Церкві, йдеться також про противників іконошанування, починаючи від Юліана-відступника й закінчуючи сучасними автору Кальвіном, Соціном, Чеховичем, Будним. Василь Суразький не тільки з'ясовував значення церковного іконошанування, він стверджував значущість сакрально-дидактичної ролі ікони. Богослов був переконаний, що, розглядаючи ікони, віруючі будуть роздумувати над праведним життям святих, прагнутимуть наслідувати його.

Богословська полеміка XVI—XVII ст. безпосередньо відображалася у сакральних зображеннях, насамперед у тих, що розкривали ключові положення християнського вчення. Найзапекліші баталії точилися навколо правомірности розробки образів Бога Отця, Святої Трійці, Нерукотворного Спаса, Непорочного Зачаття та інших. У XVII ст. в Україні загострилася проблема тлумачення догмату Св. Трійці. Аріанська єресь у той час заполонила Польщу і поширилася також в Україні. Окремі доволі значні осідки аріан розвинулися на Волині та в Галичині. До аріан був прихильний навіть такий оборонець православ'я, як Костянтин Острозький[18].

[15] Ісаєвич Я. Д. Братства та їх роль в розвитку української культури XV—XVIII ст.— К., 1966.— С. 84—87.

[16] Monumenta Confraternitatis Stauropigianae Leopoliensis.— Leopolis, 1895.— T. I.— P. 340—341.

[17] Паславський І. Платонізм і арістотелізм у філософській культурі України XI—XVIII століть // Київська Церква (Київ; Львів).— 2000.— № 3 (9).— С. 34.

[18] Оточення Костянтина Острозького, згуртоване ним навколо Острозької школи, було взагалі дуже неоднорідним. До гуртка вчених належали Герасим Смотрицький, учені греки Кирило Лукаріс та протосингел Никифор Кантакузен, социніанин Мотовило, полякпротестант Мартин Броневський (Христофор Філалет), католицький професор Краківського університету Ян Лятос та інші. Декого з ревнителів православної віри бентежила така релігійна терпимість князя Острозького. Зокрема, Андрій Курбський не раз дорікав йому за

Характерна для тогочасного українського суспільства філософія кордоцентризму та замилування індивідуальним передбачали велику особисту волю, що відобразилося, між іншим, у релігійній толерантності.

Як вказував Герасим Смотрицький у передмові до Острозької Біблії, антитринарна та інші єресі дуже поширювалися по Україні, що послаблювало позиції рідної віри. „Но пенеже не вѣм, аще кому нѣсть явно, кто в настоящеє се время послѣднєє, по грѣхом нераденія и ненаказанія нашего, разгорѣся великії пламень злохитрых и многоглавных єресей, помалѣ по временех вступающих злохулно на преданія церковная, от єдиная на єдину, даже и до самыя главы церкве придоша, вся древняя обновляюще началник своих єреси, также и в єдинствѣ свѣтозарно по вселеннѣй славимого трехсоставного божества коснутися дерзнуша“[19].

Одним із аспектів проблеми зображення Святої Трійці у XVI—XVII ст. виступила проблема відображення лику Бога Отця. Як уже було сказано, на VII Вселенському соборі неприхильно поставилися до зображення Бога Отця. А отже, не можна було зображати Його і в образі Святої Трійці. У візантійському образотворчому мистецтві образ Святої Трійці справді не був дуже популярним, хоча, всупереч спротиву богословів, плідно розвивався у лоні як східної, так і західної церков. Складалася дивна ситуація, коли, згідно з твердженням богословів, зображення Бога Отця вважається недопустимим, а водночас храми були наповнені зображеннями Саваофа, і не тільки в образах Трійці, Батьківства, але і в таких, як Богоявлення, Бог Саваоф у славі та інших.

Зрозуміло, що ідейну підтримку для зображення популярного сакрального образу Трійці митці пізнішого часу змушені були шукати у богословських тлумаченнях Отців Церкви. До авторитету Отців Церкви та богословів давніших часів апелювала персоніфікована Єдина Свята Вселенська Апостольська Церква у відомому творі Герасима Смотрицького: „Де тепер Василій, котрого за особливу про стадо Христове дбайливість і пильність великим названо? Де Амвросій, медіоланський єпископ? Де Іоан святий, що його за злотоплинні струмені небесної його про покуту науки Златоустом найменовано? Де Ієронім, Богом даних письмен тлумач досконалий? Де Кипріян, де Августин — старання єретичних плевел полільники. Той бо безбожного Ноуата, а той облудного Пелагія, кривотлумачів Письма Святого, стрілами пронизані, прокляттю піддали. Де Афанасій і Кирило, олександрійські патріархи, і Григорій, назіанський єпископ, мужні Вітця свого лицарі й чуйні мої заступники, трьох перших святих

симпатії іновірцям. Особливо непокоїла Курбського дружба князя Острозького з „аріанином“, тобто социніанином Мотовилом, якому князь доручив написати спростування на „исполненную софизматов“ книгу П. Скарги „O jedności Kościoła Bożego“. На думку Курбського, не годиться „христіанину правоверному от аріанина христоненависного услаждаться епістоліями или приймовать от него писанія на помощь церкви Христа Бога“. „О беда, воистину плача достойна!— скаржиться далі Курбський,— в таковую дерзость и стульцію начальницы христіанскія впадоша, иж не токмо тех ядовитих драконов в домех своих питати и ховати не стыдятся, но и за оборонителей и помощников их себе мнемают! И что еще дивнейшаго: от духовных бесов духовную Церковь Божію обороняти им розказують и книги супротив полуверных латинов писати им повелевают!“ Див.: Матеріали до вивчення історії української літератури: У 5 т.— К., 1959.— Т. І: Давня література / Упор. О. І. Білецький, Ф. Я. Шолом.— С. 202.

[19] Смотрицький Герасим. Друга передмова Острозької Біблії // Українська література XIV—XVI ст. ...— С. 208.

Вселенських Соборів ясносвітні лампи, котрі Арія, Македонія й Несторія, клятих єресіярхів, з їхніми сектаторами євангельським мечем посікли [...] Де нарешті й останнього віку мого сини [...] — Максим преподобний, Іоан із Дамаска і Феофікліт, єпископ болгарський, Марко Ефеський і Ніл Фессалонікійський — аби зо всім поважним зацних тих старовинних теологів хором ставши, нинішнім матеологам роззявлені на правду пащеки заткнули, мовлячи: — Хай вам повелить Бог-Отець через єдинородного сина Свого, Савелієвого проклятого блюзнірства розсіювачі й маніхейської незбожності проповідники, котрі всупереч науці Письма Божого навчаєте, що Дух Святий і од Вітцівської і од Синівської Персони як від однієї особи походить, і з того одну каузу ζατχώσ Вітця і Сина Духові Святому інтродукуючи, двох осіб, у суті самій роздільних, гвалтом в одну персону зливаєте, хоч і зберігаючи загалом персональне осіб розділення [...] дві в божество каузи вносите?"[20]

Боронячи свої переконання від іновірців, богослови XVII ст. звернулися до рішень І Нікейського собору, на якому засуджено аріанську єресь та у першій редакції прийнято Символ віри із стислим окресленням особи Христа та догмату триєдиности. Зображення І Нікейського собору, що відбувся 325 р., у 20—30-х роках XVIII ст. появляється серед розписів Троїцької надбрамної церкви у Києві. Ідейним рефреном сюжету „І Вселенський собор" у розписах Троїцької церкви є саме сцена „Заушення протопопа Арія єпископом Мирлікійським". У сцену також введено зображення козацької старшини — захисників православного розуміння Трійці від аріанської єресі. У тогочасних українських гравюрі та малярстві несподівано з'являються численні зображення сцени Видіння Христа Петру, патріархові Александрійському, сюжет, композиція якого виходить поза євангельський цикл, пов'язана з неділею святих Отців і безпосередньо стосується протистояння аріанам. В Україні сюжет цей з'являється щойно у XVII ст.[21]

Книжкова гравюра дає нам декілька творів, що розкривають цей сюжет. Серед інших згадаємо ілюстрації „Тріоді квітної" (Київ, 1631)[22], „Тріоді квітної" (Львів, 1663) — копії київської ілюстрації, Євангелія учительного (Унів, 1696), відмінної іконографії у Чернігові[23]. Гравюру нерідко доповнювали пояснюючим текстом, наприклад: „Явився Господь Петру Патріарху Александрійському в розідраній ризі й рече йому Господь, хто тобі ризу роздер; Арій, рече, розділювач Трійці: його ж не приймайте в приобщеніє". Як один із сюжетів недільної служби, сцена „Явлення Петру Александрійському" розкривалася також на титульних сторінках бого-

---

[20] Смотрицький Мелетій. ΘΡΗΝΟΣ (Тренос), тобто плач Єдиної Святої Вселенської Апостольської Церкви... // Українська література XVII ст. Бібліотека української літератури.— К., 1987.— С. 71—73.

[21] Свєнціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.— К., 1966.— С. 106.

[22] Див.: Украинские книги кирилловской печати XVI—XVIII вв.: Каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина.— Москва, 1976.— Вып. 1: 1574 г.— I половина XVII века / Сост. Т. Н. Каменева, А. А. Гусева.— С. 261, № 553.

[23] Див.: Украинские книги кирилловской печати XVI—XVIII вв.: Каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина.— Москва, 1990.— Вып. 2, ч. 2: Львовские, новгород-сиверские, черниговские, униевские издания 2-й половины XVII в. / Сост. А. А. Гусева, И. М. Полонская.— С. 118, 195, 254, № 1918, 2006, 2111.

службових книг, зокрема, бачимо її на форті „Тріоді квітної“ (Львів, 1642)[24]. Про популярність сцени свідчить поява її у малярстві, наприклад у творі І. Рутковича (Жовква — Скварява-Нова, 1697—1699). У композиції зображено не тільки Святителя, але й молодого ченця у чорній мантії поверх ряси — очевидно, Арія[25]. Зрозуміло, що Арій виступає у композиції збірним персонажем. В особі Арія — церковного діяча перших століть християнства,— тогочасні богослови бичували всіх відступників-єретиків. Актуально тогочасним подіям викриває їх Герасим Смотрицький: „Кому уподобятся сіи, иже в новѣй, праче солнца сіяющей благодати тщеславіем и самомнѣніем ослепше, Христа единосущна и сопристолна Отцу же и Святому Духу, прежде всѣх вѣков сущаго, прелщенных ухищреніем под лѣты токмо и тварію злохулно с Аріем исповѣдати дерзают на соблазн неутвержденым, на свою же погибель?“[26]

Крім Герасима Смотрицького, з осудом аріанської єресі виступає у збірці „Меч духовний“ Лазар Баранович. У публіцистичній формі автор засуджує єретичне тлумачення Арієм походження Святої Трійці. Для підтвердження своїх думок Л. Баранович спирається на праці святого Івана, Петра Александрійського, Василя Великого, Григорія Богослова, святого Павла. У проповідях Л. Барановича образ Христа розгортається як складова частина Єдиносущої Трійці: „Сия вся трех лиц единосущная Троицы следы: Сила Бога Отца, мудрость Бога Сына й благость Духа свято-го“[27]. Весь арсенал ісихзастсько-неопланонівських арґументів на користь східнохристиянського трактування тринітарійної проблеми зібрано у „Посланні Василія, пресвітера Нікольського з Долішньої Русі“ (середина XVI ст.).

Важливо, що, змагаючись із протестантськими єресями, українські богослови не нехтували зверненням до авторитету католицьких ієрархів. У „Треносі“ Мелетій Смотрицький пише: „Де ж і тії яскраві західної Церкви лампи — Гелазій і Лев, превелебні римські єпископи, аби, з висоти маєстату свого у справи церковні втрутившись, нинішніх єпископів, котрі, престоли їхні посівши, Христові закони й повеління в пінявій писі ламають, карати наказали?“[28] Не зайвим буде зауважити, що при розв'язанні тринітарійної проблеми Мелетій Смотрицький широко послуговувався також логічними „Сентенціями“ Петра Ломбардського[29].

Дещо в іншій площині розвивалася полеміка православних, католиків з протестантами стосовно розробки образу Христа. Згідно з уявленнями перших, християнство не тільки не забороняє сакральні антропоморфні зображення, але й однозначно схвалює їх. Сам Христос благословив ікони, відбивши на платі Нерукотворний лик. Тут думка традиціоналістів безумовно перетиналася з арґументами іконопошановувачів. Ще іконопошановувачі вважали, що антропоморфні образи Христа свідчать про істинність

---

[24] Див.: Украинские книги...— Вып. 1.— С. 441, № 814.

[25] Опубл.: Овсійчук В. А. Майстри українського барокко.— К., 1991.— С. 246—247, 254—258.

[26] Смотрицький Герасим. Друга передмова...— С. 205.

[27] Горська Н. Д. Образ Ісуса Христа у проповідях Лазаря Барановича // Образ Христа в українській культурі.— К., 2001.— С. 101.

[28] Смотрицький Мелетій. ΘΡΗΝΟΣ (Тренос)...— С. 72.

[29] Паславський І. Платонізм і арістотелізм...— С. 39.

божественного втілення. „Бог Слово істинне, а не призначене, стає людиною і служить нам на користь, тому, що речі, які одне одним вияснюються, без сумніву й доказуються одне одним". Вселенський собор ствердив традицію „виконувати живописні зображення, бо це, згідно з історією євангельської проповіді, слугує підтвердженням того, що Бог Слово істинно, а не примарно очоловічився". На думку іконопошановувачів, християнська традиція зображення Христа бере свій початок із „Нерукотворного лику". Дальша мистецька практика тільки розмножувала „документальне свідчення" істинности втілення. „Подібно до того, як свідок — мученик-святий, хоча й він говорить, однак свідчить не себе, а Господа, і собою не себе, а Його являє, так і ці свідки свідків — іконописці — свідчать не свою іконописну майстерність, тобто не себе, а святих, свідків Господа, або ж — і Самого Господа"[30]. Анонімний український автор кінця XVI ст., підтримуючи ідею образа-„документа", твердив, що перші зображення Христа й Богородиці зробили ще волхви, які приходили вклонитися Йому у Вифлеємі: „Кгды три царие волсви приходили на поклоненіє Христу родившуся, они ж, образ Христов и Пречистои Єго Матере написавши, до землѣ Перской принесли, и у скарбє цареве хован был". Образ був створений саме як документальне свідчення Втілення, „бо кгды бы оныє цари не принесли знаку образу, никакож бы им не вѣрено, абы мѣли быти у Вифлиоме и видѣти Христа"[31]. Ікона, отже, служила важливим свідченням втілення Сина Божого.

Стосовно втілення образу Богородиці, то тут митці стикалися ще з однією проблемою, що була менше пов'язана з конечністю „документально" засвідчити Її особу. Відміни у трактуванні образу Богородиці значно більше залежали від розуміння Її „достоїнства", а також встановлення Її ролі у викупній жертві Сина.

Східна та західна маріологія дещо інакше трактувала роль і місце Діви Марії в спасінні роду людського. Західна традиція, дещо прагматичніша та приземленіша, подає Діву Марію „як ідеальну, повну покори й чистоти жінку й матір, завше гідну наслідування". Східна традиція містичніша, образ Діви Марії звеличує найперше як „Матір Бога нашого", як Богородицю „Теотокос". Відповідно до розуміння Її значення у спасінні людства, у східній та західній традиціях розроблялися дещо відмінні за своєю суттю образи. Згідно із церковним переказом, три перші зображення Богородиці виконав ще за Її життя євангеліст Лука. Відбулася ця подія після Зішестя Св. Духа. Трьома різними зображеннями євангеліст Лука — небесний покровитель митців,— започаткував три іконографічні варіанти відтворення лику Богородиці: два з образів — Замилування й Одигітрія із зображенням Христа, та одноосібне, подібне до того, що використовується у намісному ряді іконостаса. У свідомості простих людей того часу сформувалася думка, що історія появи першого образу Богородиці аналогічна до історії Нерукотворного лику Спасителя. Як ідеться у галицькій народній пісні того часу, щойно апостол Лука почав малювати образ Пресвятої Діви, як „Пришла к нему Божа Мати: / Ляж, Лукачу, лягни спати, / Буду образ малевати! / Лем тваричку притулила, / Дораз образ

[30] Флоренский П. От образа — к первообразу // Православная икона. Канон и стиль: К богословскому рассмотрению образа.— Москва, 1998.— С. 161.

[31] Списаніє против люторов...— С. 196.

утворила. / Встань, Лукачу, встань заспаний / Уж ти образ смалеваний"[32]. Ця думка підкріплювалася оповіданням „Печерського патерика" про малювання образу Богородиці іконописцем Алімпієм. „Печерський патерик" оповідає, що перед смертю важко хворий художник зізнався ігуменові, що останню замовлену йому ікону малював не він, а ангел: „ангелъ есть рече написавый ю, и се предстоить пояти мя хотя".

Польський католицизм не дуже противився поширеному в православному світі трактуванню образу Богородиці[33]. Одним із важливих факторів цього стало рішення Краківського синоду 1621 р., згідно з яким образи Пресвятої Богородиці мали виконуватися виключно за зразком чудотворної Темноликої Белзької — Ченстоховської Мадонни. Ухвалюючи таке рішення, церковна влада намагалася заборонити зображення Пресвятої Діви „в личині світських дам та своїх покровительок"[34], а одночасно толерувала візантійські іконографічні схеми. Як підкреслює Л. Міляєва, асиміляція традиційних для Східної Церкви образів була явищем досить поширеним, а „одні й ті ж святині часто опинялись в центрі уваги різних конфесій, які ревниво ставились до питання походження і формування культу чудотворних ікон, хоча й однаково активно розробляли специфічні форми їх шанування"[35]. Крім того, не слід забувати про те, що сакральне мистецтво Західної Європи також розвинулося на основі візантійської іконографії, впливи якої відчутні там навіть у творах XIV—XV ст. Однак католицький світ виробляв своє розуміння образу Богородиці, яке нерідко з трудом сприймалося на Сході. Гостра полеміка між православними й католиками розгорілася навколо догмату Непорочного зачаття Богородиці.

Цілком інакше трактувалися протилежними сторонами ієратичні образи Богородиці — образи Покрови (Mater Misericordiae), Пієти (Domina Nostra de Pietate), Богородиці Скорботної (Mater Dolorosa) чи близького до нього образу „Сім скорбот Діви Марії". Кожен із перелічених образів розкривав цілу богословську програму. Наприклад, образ „Сім скорбот Діви Марії" об'єднував у собі кілька сцен — „Обрізання", „Втеча в Єгипет", „Диспут з докторами" (Христос, загублений матір'ю), „Несіння хреста", „Розп'яття", „Зняття з хреста", „Вознесіння" (Христос останній раз покидає матір). Діва Марія — Сім Скорбот зображалася з сімома мечами, що розтинають Її груди або обрамляють голову. В деяких випадках символічні мечі — скорботи зображалися буквально, тобто могли замінюватися безпосереднім зображенням цих скорбот, оточуючи Марію зі всіх сторін. Схожий сюжет найчастіше трапляється в північноєвропейському мистецтві XVI ст. Діву Марію у скорботі зображали й без мечів — у вигляді самотньої зажуреної постати. Така іконографія ототожнювала Марію з

[32] Цит. за: Жолтовський П. М. Український живопис...— С. 93.

[33] Звичайно, знаємо про акцію, яку провів архиєпископ Ян Соліковський у Львові, наказавши вилучити з католицьких храмів мальовані православними митцями образи, адже „не слід давати їм можливості гордитися й пишатися тим, що твори, їхніми руками виконані, в костелі почитаємо і прославляємо". Однак, видається, що цей факт не заперечує наших міркувань, а навпаки, підтверджує. Стає зрозумілим, що такі образи поширеними були у католицьких храмах. Див.: Свєнціцька В. Іван Руткович...— С. 21.

[34] Почитание Божией Матери в Русской Православной Церкви и Римско-католической Церкви в Польше.— Москва; Варшава, 1988.— С. 201.

[35] Міляєва Л. Українські чудотворні ікони Богоматері в православній і католицькій традиціях // Альманах'94. Львівська академія мистецтв.— Львів, 1994.— С. 92.

Церквою, що залишилася самотньою після того, як розсіялися всі учні, й взяла на свої плечі всі скорботи світу. Відома така іконографія ще під назвою „Діва Марія Співпереживаюча“. Особливий відгомін у душі подібна іконографія знайшла в середовищі іспанських художників періоду Контрреформації — тут називали її „La Soledad“ — „Діва Марія Самотність“. Важливим доповнюючим елементом Скорботної Марії можуть бути інструменти Страстей Христових. Хоча й доволі пізно, однак образ Богородиця — Сім Скорбот, де Діва Марія зображена із сімома мечами в грудях, проявився і в українській гравюрі. Зразком подібної іконографічної схеми є композиція антимінсу І. Щирського, виконаного у Києві 1700 р. для єпископа Захарії[36].

Із плином часу католицька іконографія в Україні переroблялася православними та ставала невід'ємною частиною культу й традиції. Слід зауважити, що західноєвропейські іконографічні схеми могли потрапляти до України не тільки в оригіналах, але і у вже переробленому орієнтальними митцями вигляді. Наприклад, відомо, що на основі гравюр Ганса Гольбейна до Апокаліпсиса (Базель, 1523) у 1568 р. виконали кілька ікон на Афоні. Серед них „Зоряний дощ“, „Колодязі підземелля“, „Сонячна діва“, „Семиголовий звір із моря та звір із землі“[37]. Так само „грецька мудрість“ могла потрапляти в Україну в західноєвропейській переробці. Як знаємо, в Україні на зламі XVI—XVII ст. не цуралися праць грецьких мислителів, друкованих на Заході. Навпаки, нерідко переклади грецьких оригіналів на руську мову здійснювалися саме з латинських видань. Один із тогочасних полемістів в Україні доволі безапеляційно заявляв, що вся латинська мудрість має грецьке походження, тож тепер, коли русини їдуть по науку на Захід, вони лиш відбирають те, що було „ненадовго позиченим“ Заходом у греків. Прикладів таких взаємозв'язків східної та західної культур у той час не перелічити. Відомий богослов та філософ Максим Грек, що 1518 р. приїхав із Ватопедського монастиря на св. Афоні до Москви, свого часу співпрацював у Венеції з видатним ученим-гуманістом та видавцем Альдом Мануцієм. Грецькі книги друкувалися у Венеції, Парижі, Ітоні. У власних писаннях, перебуваючи на Русі, „заїжджі учені греки“ не боялися цитувати Івана Золотоустого разом із святим Августином чи сучасними їм західними письменниками Мартіном Крузієм чи Алессандро Ґваньїні[38]. Католицькі полемісти теж не уникали можливости похвалитися знаннями грецької мови, вставляючи у свої твори грецькі фрази та цитуючи грецьких хроністів[39].

Зрозуміло, що полеміка навколо теорії образу та канону, а також богословське їх опрацювання у тогочасній літературі, безпосередньо, але й по-іншому, відбивалися у різних видах образотворчого мистецтва. Одним із надзвичайно цікавих та неоднозначних її аспектів в Україні XVII ст. є проблема розробки канонічних образів у книжковій ілюстрації.

---

[36] Степовик Д. Іван Щирський: Поетичний образ в українській барокковій гравюрі.— К., 1998.— С. 99.

[37] Huber P. Athos.— Zürich; Freiburg, 1982.— S. 368—376.

[38] Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом. Нариси з історії культури до початку XVIII століття / Авторизований переклад з англ. М. Габлевич, за ред. А. Ясіновського.— Львів, 2001.— С. 116.

[39] Там само.— С. 117.

Проблема відповідности книжкових ілюстрацій канону неоднозначна сама по собі. Канон (у загальному значенні) — це вироблений поколіннями й стверджений традицією колективний продукт, „духовне розпорядження" Святих Отців Церкви іконописцям — „технікам пензля", в якому закріплено духовний досвід — основа іконописання[40]. Чи не найбільше залежною від канону була ікона як сакральний твір, призначений для (конкретного) храму. Вільнішим ставленням до канону могли відзначатися ікони, призначені для індивідуальних потреб: до оселі, для подорожі тощо.

Окремо слід наголосити, що книжкова ілюстрація не виконувала функцій ікони. Книжкова гравюра чи естамп рідко ставали об'єктом моління. Вальдемар Делюґа подібне ставлення до гравюри пов'язує з технікою її виконання, звертаючи увагу на те, що старозавітна заборона зображати людське тіло у скульптурі у XVII ст. надалі діяла у православ'ї, і тому відбиток із гравійованої (різьбленої) дошки не міг бути об'єктом поклоніння[41]. Твердження дослідника, однак, потребує детальнішої арґументації, адже маємо доволі свідчень того, що друковані ікони-естампи ставали об'єктом поклоніння, а іноді використовувалися навіть як молільний образ в іконостасі[42]. Зокрема, відомим є лист 1658 р. від харківського воєводи, у якому він пише до Москви, що в Україні „поклоняються паперовим листам, моляться до них"[43]. До середини XVII ст. існування друкованих ікон саме по собі викликало велике здивування у Москві.

Ставлення церковної ієрархії до священних образів, відбитих на папері, недвозначно виявлене у грамоті патріарха Йоакима від 15 жовтня 1675 р. У документі сказано: „Відомо великому пану святійшому Йоакиму патріарху учинилося, що многії торговії люди, ріжучи на дошках, друкують на листах паперу ікон святих зображення, окремі же вельми невправні та неумілі іконної майстерності чинять різі дивно й друкують на паперових аркушах розпутно образ Спасителя нашого Ісуса Христа й Пресвятої Богородиці, й небесних сил, і святих угодників Божих, котрі жодної подоби першообразних осіб не являють, тільки докір та безчестя наносять церкві Божій, і іконному пошануванню, й зображеним особам святих тим немистецтвом своїм; і ті друковані аркуші образів святих купують люди й прикрашають ними храми, житла, кліті й сіни недбало, не для вшанування образів святих, але для прикрашання, і деруть їх і кидають на зневагу безчесно й без страху Божого; і ще ж торгові люди купують аркуші на папері німецькі друковані й продають, котрі листи друкують німці єретики, лютори і кальвіни, по своїй їх проклятій думці несамовито й неправо, на подобу облич своєї країни і в одежі місцевій німецькій, а не з древніх первотворів, котрі знаходяться у православних, а вони єретики святих ікон не шанують і лаючися розпусно друкують на

---

[40] Флоренский П. Иконостас.— Санкт-Петербург, 1993.— С. 74.

[41] Grafika w kręgu cerkwi prawosławnej i kościoła greckokatolickiego XVII—XVIII w. / Katalog wystawy. W. Deluga.— Chełm, 1993.— S. 14.

[42] Питання „статусу" друкованих на папері „образів" потребує докладнішого вивчення. Нечисленні знахідки у давніх західноукраїнських храмах дають підстави стверджувати, що в окремих випадках друковані ікони — естампи, могли використовуватися у храмі замість ікон, приклеювалися до стін або виконували призначення іконостаса.

[43] Крип'якевич І. П., Луцик Р. Я., Максименко Ф. П. Народні гравюри XVII ст. // Українське мистецтвознавство.— 1971.— № 5.— С. 150—160.

посміх християнам, і такими листками іконам святим на дошках зневагу чинять і задля паперових аркушів іконне пошанування зневажається, а церквою святою і батьківським переданням іконне поклоніння й пошанування здавна заповідане і стверджене, й писати на дошках, а не на аркушах велено. І задля того постановляю та закликаю, щоби на паперових аркушах ікон святих не друкували, й німецьких єретичних не купували, і в рядах, і на роздоріжжях не продавали, а якщо цьому хтось учиниться непослушним і почне задля своєї користи такими аркушами надалі торгувати і розпусно неправо друкувати, тому бути від великих государів у жорстокому покаранні, й ті продажні листки взявши безоплатно знищувати, а понад те доправити ще й велику пеню“[44].

Світська й церковна влада в Україні погоджувалася з такими міркуваннями патріарха й намагалася запровадити цензуру. У богословських трактатах засуджувалися „іконы блудническиe“, виконані художниками тільки для того, „дабы чрево свое питати“. Інокентій Ґізель у трактаті „Мир з Богом человѣку“ стверджував, що торгівля такими іконами є таким же гріхом, як і торгівля отрутою, єретичними книжками та жіночою косметикою. Із широкою програмою організації іконописання виступав вихованець Київської академії Симеон Полоцький. Цензурні настанови С. Полоцького значною мірою втілені були вже у петровські часи діями створеної у 1707 р. „изуграфской палаты“. Підпорядкована святійшому синоду „изуграфська палата“ скерувала у 1722 р. по єпархіях та монастирях, у тому числі в Україну, відповідні „промеморії“, укладені на основі постанов московського Собору 1667 р. Зміст документа розкриває наказ чернігівської єпископії 1726 р., у якому йдеться про те, щоби „иконное изображение, в коем немалая является от неискусных иконописцев неисправа исправить по содержанию церковного обычая самым добрым мастерством, а неисправно писать отнюдь не допущать“. Також у документі наказувалося „резных икон и отливных не делать и в церквѣ не употреблять, кроме распятий искусной резьбой учрежденных и иных некиих штукарным мастерством и на высоких местах поставленных кунштов“[45].

Попри прямі заборони церковної ієрархії та заклики богословів, сакральні образи у вигляді окремих молільних образів-естампів мали популярність у споживачів і, відповідно, виконувалися окремими ремісниками, а також і „офіційними“ друкарськими осередками. Виготовлення паперових ікон, які продавалися парафіянам та паломникам у церквах, стало навіть окремою сферою діяльности граверів. Однак, оскільки донині дійшло надзвичайно мало подібних пам'яток, а збережені переважно не містять ні підпису митця, ні року, ні місця створення, однозначно віднести їх до якоїсь школи та місцевости важко. Друкування станкових сакральних гравюр було звичною справою у львівському середовищі. В інвентарі друкарні Успенського братства від 1662 р. згадуються друковані „образи локтевие“, котрі, з огляду на їх великий формат, аж ніяк не можуть бути книжковими ілюстраціями. В. Свєнціцька вказувала, що основними осередками станкової гравюри в Україні були Київ (Лаврська

[44] Цит. за: Денисов Л. Каким требованиям должна удовлетворять православная икона? // Православная икона...— С. 185—186.

[45] Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI—XVII ст.— К., 1983.— С. 48—50.

друкарня та індивідуальні майстри на Подолі), Чернігів, Львів, Почаїв, Плазів[46]. В. Александрович довів, що значним осередком друкування станкових ікон була друкарня перемишльського Святотроїцького братства[47]. Гравіровані ікони випускали і дрібніші друкарні, а також народні майстри-самоуки. Як припускали дослідники української давньої народної гравюри І. Крип'якевич та Р. Луцик, „випускали гравіровані ікони й інші західноукраїнські друкарі, як Павло Домжив Люткович"[48].

Найдавнішим із відомих нині церковних дереворитів є гравюра із зображенням Розп'яття, вклеєна до рукописного глаголичного „Міссалу" 1494 р., що походить із Цетіньє[49]. Подібний до вказаної гравюри характер має „Розп'яття" з краківського видання „Октоїха" Швайпольта Фіоля. Перші згадки про українські паперові ікони належать до початку XVII ст. Центром розвитку такого типу гравюри став Київ, чому сприяло теологічне середовище Києво-Могилянської академії та Печерської лаври. Як вказував Павло Алеппський, із київської друкарні, крім церковних книг, виходили „рисунки на великих листах" та ікони святих. Із цієї нотатки випливає, що в друкарні продукували композиції великого формату, які, з огляду на їх великий розмір, могли бути призначеними тільки для вішання на стіну.

Більшість із збережених станкових гравюр дійшли до нашого часу завдяки тому, що вони були вклеєні до давніх книг. Фраґменти дереворізів збереглися у палітурках рукописів та стародруків XV—XVII ст.— у виданнях Швайпольта Фіоля, заблудівському „Євангелії учительному", Острозькій Біблії та в інших[50]. Серед таких давніх гравюр відомими є образи Варвари, Юрія Змієборця, Миколи, Христа й Богородиці, Неопалимої купини та інші. Одна з найдавніших паперових ікон такого типу — дереворит із зображенням Богородиці з Дитям, вклеєний до київського стародруку, що зберігається сьогодні у фондах Університетської бібліотеки у Гельсінкі[51]. У тій же книзі є ще одна композиція, що була вклеєна до внутрішньої сторони палітурки — „Зішестя Св. Духа". Низку друкованих на папері ранніх українських ікон, що зберігаються у збірках Історичного музею у Сяноку (РП), наводить Р. Біскупський[52].

Місце канону в книжковій оздобі теж не можна окреслити однозначно. Найбільше залежною від канону була ілюстрація у церковній книзі (передусім це стосується Східної Церкви). Як вказують дослідники, більшість фіґурних композицій українських ґраверів тривалий час залишали-

---

[46] Свєнціцька В. І. Українська народна гравюра XVII—XVIII ст. // Народна творчість та етнографія.— 1965.— № 5.— С. 49.

[47] Александрович В. Друкарня перемишльського Святотроїцького братства (1675—1683). Маловідома унікальна сторінка історії української культури другої половини XVII століття // Пам'ятки України.— 1995.— № 3.— С. 125—129.

[48] Крип'якевич І. П., Луцик Р. Я., Максименко Ф. П. Народні гравюри...— С. 155.

[49] Sztuka iluminacji i grafiki cerkiewnej / Katalog wystawy. A. Kaszlej, W. Deluga.— Warszawa, 1996.— S. 33; Круминг А. А. Глаголлический Миссал 1494 г. // Федоровские чтения. 1982.— Москва, 1987.— С. 186.

[50] Крип'якевич І. П., Луцик Р. Я., Максименко Ф. П. Народні гравюри...

[51] Sztuka iluminacji...— S. 35.

[52] Biskupski R. Cerkiewne druki ulotne w zbiorach muzeów sanockich // Materiały Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku.— 1978.— N 24.— S. 75—80.

ся „іконними"[53], тобто традиційними чи канонічними. Але ж видавалися і „нецерковні" книги на релігійну тематику, книги світського призначення. Українська друкована книга, особливо світська, великою мірою спиралася на мистецтво західної книги, адже звідти, як уважають, ширився винахід — друкарство. А Захід не знає канону в тому розумінні, як його означила Східна Церква. У Західній Європі проблема вшановування сакрального образу була зведена до утилітарного аспекту педагогічної, учительної функції ікон, такої, наприклад, як „Писання для неграмотних". Відповідно, у західноєвропейській книзі, навіть церковній, відображалися „релігійні картини" чи „картини на релігійну тематику", а не „ікони".

При створенні нової ілюстрації, на яку поширювалися вимоги канону, митець міг слідувати як „прорису", так і словесному опису іконографії. В обох випадках зрозуміло є різний ступінь виявлення індивідуального. Однак, навіть при найсуворішому дотриманні канонічних вимог, в іконографічну схему вводилися нові деталі — з'являвся чи видозмінювався пейзаж, осучаснювалися одяг, елементи побутових сцен: образна структура твору змінювалася залежно від зміни світогляду й відповідно до „потреб часу", на догоду актуальним подіям.

Мало який із візантійських чи давньоруських майстрів досконало володів теорією образу у всіх її нюансах та використовував її на практиці. Теорія образу одухотворювала візантійське, а отже, українське образотворче мистецтво опосередковано та мовби зсередини. Від XI ст. вона ввійшла в суть православного богослов'я та стала основою світосприйняття. Під впливом теорії образу формувалися канони всіх видів мистецтва Візантії та країн її духовного впливу. За твердженням В. Бичкова, „навіть ті майстри, що не знали взагалі жодних теорій, а вміли тільки писати ікони та молитися, жили у духовній атмосфері, насиченій ідеями цієї теорії, й позасвідомо керувалися нею у своїй творчості"[54]. Водночас творчість професійних та народних майстрів значно менше, ніж творчість богословів, була заангажована у вирішення складних догматично-богословських, катехітичних, обрядових, морально-настановчих завдань, а тому була у застосуванні художньої символіки продуктивнішою та оригінальнішою.

У сакральному мистецтві України XVII ст. здійснено перехід до нової фази розуміння і, відповідно, інтерпретації образу. Якщо раніше біблійні та євангельські персонажі професіональні митці виводили в абстрагованих образах ідеальних людей, що діяли в такому ж абстрагованому середовищі, то у XVII ст. у мистецьких творах постають земні за образною характеристикою персонажі у конкретному, життєво вірогідному оточенні. Водночас не треба шукати у таких образах прозаїчного побутовізму. О. Сидор справедливо зазначає, що і народні, і високопрофесійні майстри, „значно відійшовши від ідейних постулатів й умовності художньої мови своїх попередників [...] усе ж прагнуть відтворити не просто достовірну психологічну ситуацію чи якусь конкретну дійову особу, а втілити морально-етичний ідеал свого часу [...] При цьому, вже в дещо іншій формі, зберігалася висока духовність українського малярства попередніх істо-

---

[53] Степовик Д. В. Українська графіка...— С. 37.

[54] Бычков В. В. Эстетика // Культура Византии — вторая половина VII—XII в.— Москва, 1989.— С. 425.

ричних періодів, коли давні майстри мали завдання втілити ідею духовності хоч би й за рахунок втрат у життєвій переконливості художнього образу"[55].

Найконсервативнішим ставленням до канону на початку XVII ст. відзначалися ілюстрації київських видань. Ілюстрації перших видань Києво-Печерської друкарні докладно відтворюють відомі іконографічні схеми у варіантах попереднього століття. Дотримання давніх традицій у такому визначному культурному центрі, яким була на той час Києво-Печерська лавра, тим більше впадає у вічі, якщо брати до уваги те, що друкарня її була устаткована матеріалами Стрятинської друкарні, видання якої мали виразно ренесансне оформлення. Зрозуміло, що тут мав місце свідомий консерватизм, про який ідеться у передмові до „Тріоді пісної" (Київ, 1627). Памво Беринда підкреслює, що книга ця „искусне украшена зографскими начѣртанми от них же множайшая древних, отческих еще, звод имут свидѣтельства". На думку П. Жолтовського, „такий традиціоналізм не був випадковим. Він пов'язаний з консервативною позицією київських культурних діячів того часу (Іов Борецький, Ісая Копинський), які вважали, що у боротьбі проти католицизму необхідно перш за все зберігати непорушним православ'я, старі форми церковної культури, уникаючи контактів з „латинською мудрістю", із західноєвропейським мистецтвом"[56]. Ця позиція київської інтелектуальної верхівки перегукувалася з гносеологічними настроями частини членів Успенського братства у Львові та своєрідно підкріплювалася одним із характерних проявів гуманізму — увагою до власної мистецької спадщини.

Підсумовуючи сказане, можна сказати, що розробка теорії образу в українському образотворчому мистецтві XVII ст. віддзеркалювала філософську та світоглядну доктрину тогочасного суспільства, давала концентрований „візуальний зріз" мікро- та макрокосмосу. Якщо могилянські реформи на ниві філософії та теології дають підстави сучасним дослідникам східнохристиянської культури твердити, що „у XVII столітті центр східної богословської думки перемістився з Константинополя до Києва"[57], то оригінальна інтерпретація теорії образу дає змогу поставити українське мистецтво того часу, й першочергово у царині розробки сакрального образу, в один ряд із найкращими світовими здобутками.

Volodymyr STASENKO

ON THE DEVELOPMENT OF THE THEORY OF IMAGE AND CANON IN THE UKRAINIAN GRAPHICS OF THE 17TH CENTURY

The theory of image in the Ukrainian art of the 17th century reflects the philosophical doctrine of the then society and offers a condensed picture of its micro- and macrocosms. While modern researchers of the eastern Christian culture claim that the centre of the theological thought in the 17th century moved from Constantinople to Kyiv, a new interpretation of the theory of image allows to equate the Ukrainian art, particularly in the realm of sacral images, with the best artistic samples throughout the world.

---

[55] Сидор О. Ф. Традиції і новаторство в українському малярстві XVII—XVIII століть // Спадщина віків.— Львів, 1990.— С. 21.
[56] Жолтовський П. М. Український живопис...— С. 26.
[57] Паславський І. Платонізм і арістотелізм...— С. 40.

Вальдемар ДЕЛЮҐА

ПОРТРЕТИ РОДИН МОГИЛ І ЛУПУЛІВ ІЗ XVII СТОЛІТТЯ*

Мистецькі зв'язки між Молдавією і Річчю Посполитою, значною мірою детерміновані політичною ситуацією між обома державами, особливо зміцнились на зламі XVI і XVII ст. Більш ранні контакти, пов'язані з міґрацією населення, простежуються у численних проявах мистецької активности церковних художників в Україні[1]. Значну роль, якщо йдеться про впливи візантійської культури на православ'я, відіграла також Греція, але наукові дослідження цього питання перебувають на початковій стадії[2]. Багато дослідників уважає, що з історією Оттоманської Порти тісно пов'язані переміни щойно в новітній епосі[3]. В одному дослідженні репрезентуємо декілька портретів родин Могил і Лупулів — портрети ці походять з культурних центрів обох реґіонів. Порівнюючи репрезентативні портрети Центральної Європи, можна стверджувати, що еволюція їх характеризується спільним для цих реґіонів розвитком костюма, який був інспірований східною модою і багато елементів черпав із турецького одягу. Генетичний аналіз форми портрета приводить до висновку, що на згаданих територіях витворилась іконографічна схема, в якій знайдемо елементи як орієнтальні, так і окцидентальні, а це підтверджує думку, що вживання терміна „сарматський портрет" у стосунку до польського малярства невдале, а його недосконалість мало хто з істориків мистецтва усвідомлює[4]. Важливою справою є усталення механізмів і збір фактів, що

* Пропонована публікація є розширеним варіантом статті, надрукованої в Румунії, під заголовком: Portraits de la Famille Movilă du XVIIe siecle // Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts.— Bucarest, 1994.— Vol. XXXI.— P. 73—85.

[1] Див.: Kruk M. P. Balkan Features in Ruthenian Icon Painting in historical Polands // Byzantina et Slavica Cracoviensia.— 2001.— Vol. III.— P. 237—246; Deluga W. Balkan Elements in Orthodox Church Panting of the Post-Byzantine Period in Central Europe // http://www.archaeology.kiev.ua.

[2] Ясіновський А. Роль Острога в культурних взаєминах України із слов'янами і греками // Острозька давнина.— Львів, 1995.— Т. I.— С. 97—103; Лильо І. Нариси з історії грецької громади Львова XVI—XVII століть.— Львів, 2002.

[3] Jorga N. Byzance apres Byzance. Continuation de l'histoire de la vie byzantine.— Bucarest, 1925.— P. 5—13. Потрібно вважати, що джерела багатьох орієнтальних елементів також можна знаходити у перському мистецтві.

[4] Ostrowski J. K. Zjawisko artystyczne czy wytwór kultury? Uwagi o charakterze, metodach badania i wartościowania portretu zwanego sarmackim // Seminaria Niedzickie. Związ-

документують наші способи адаптації Сходу — через імпорт, а далі — наслідування східних виробів аж до переосмислення взірців[5]. На зламі XVI і XVII ст. в історії Молдавії значну роль відіграли політичні зв'язки з Річчю Посполитою, у відносинах з якою Могили обстоювали концепцію створення коаліції проти Туреччини. Саме на період панування цієї родини припадає апогей експансії Оттоманської Порти. Прихильниками Польщі були багато бояр, яких лучили родинні зв'язки з дружньою країною, а лідером їх був Єремія Могила, по матері внук Петра Радеша. Його молодший брат Симеон мав сан сучавського митрополита. На сеймі у Варшаві 1593 р. Єремія і Симеон та їхні сини дістали польське шляхетство. Репрезентоване ними угруповання бояр керувалось вірою у силу польської держави і на ній опирало надії на визволення Молдавії з-під турецької окупації, а панування Єремії, утверджене внаслідок польської інтервенції, здобуло міцну основу[6].

На теренах Молдавії портрети виконувались передусім у двох художніх техніках, себто у вигляді гаптів і настінного малярства, при чому обидва типи виводяться з літургійних функцій. Збірний портрет, уміщений у храмі як портрет групи донаторів, які поклоняються Марії чи Христові,— це іконографічне зображення, що має свій родовід у Візантії. У молдавському малярстві XV ст. зображення родини, на якій постаті вишикувано одна за одною, дуже поширене[7].

У монастирі Сучави (Сучавиці) збереглася фреска, на якій зображено родину Могил[8]. Групу з кількох осіб подано якби у русі, сповненому гідности, як адораційну процесію. Це зближує їх із більш ранніми донаторськими фресками, як, наприклад, у Софії Київській, з її ієратично потрактованим, ритмічним рядом фіґур, а питання про генезу потрактованої таким чином композиції веде в глиб століть — до зображення монументальної літургічної процесії на імператорській мозаїці в Сан-Вітале у

---

ki artystyczne polsko-czesko-słowacko-węgierskie.— Kraków, 1985.— T. II.— S. 51—55; Theodorescu R. Manierism şi „primbaroc" postbizantin între Polonia şi Stambul: casul moldav (1600—1650) // Studii şi Cercetări de Istoria Artei.— Bucuréşti, 1981.— Vol. XXVIII.— P. 67—123.

[5] Chrzanowski T. Orient i orientalizm w kulturze staropolskiej // Orient i orientalizm w sztuce. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Kraków, grudzień 1983.— Warszawa, 1986.— S. 43—69.

[6] Corfus I. Michel le Brave et la Pologne // Revue Roumaine d'Histoire.— Bucarest, 1974.— Vol. XIV.— N 3.— P. 483—498.

[7] Dumitrescu C. L. Fondateurs et iconographie au XVe siecle en Valachie // Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts.— Bucarest, 1977.— Vol. XIV.— P. 21—47; Peters Ch. The retionship between the Human and the Divine: towards a Context to Votive Images in Mural Painting in Moldavia and Wallachia // Revue des études sud-est européennes.— Bucarest, 1994.— Vol. XXXII.— N 1—2.— P. 35—43; Sinigalia T. L'église de l'Ascension de monastere de Neamţ et le probleme de l'espace funéraire en Moldavie au XVe—XVIe siecles // Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts.— Bucarest, 1998.— Vol. XXXV.— P. 19—32.

[8] На тему портретів родин Могил знайдемо інформацію у таких публікаціях: Brătulescu V. Pictura Suceveţei şi datarea ei // Mitropolia Moldovei şi Sucevei.— Iaşi, 1964.— Vol. V—VI.— P. 206—228; Ulea S. Portretul unui ctitor uitat al Mănăstiri Suceviţa: Theodosie Barbovski, mitropolit al Moldovei // Studii şi Cercetări de Istoria Artei.— Bucuréşti, 1959.— Vol. II.— P. 247; Musinescu M. A. Introduction a une étude sur le portrait de fondateur dans le Sud-Est européen. Essai de typologie // Revue des études sud-est européennes.— Bucarest, 1969.— Vol. VII.— N 2.— P. 281—310.

Равенні. Розписи в головній наві храму представляють Єремію Могилу з дружиною та дітьми, що стоять у процесії перед Христом[9]. Незвичайність цього зображення полягає в тому, що воно поєднує в собі як візантійські мотиви, так і риси західного мистецтва: постаті фундаторів майже такі самі за розмірами, як постать Христа, а Богородиця не стоїть між донатором і Христом. На відміну від попередніх балкансько-візантійських зображень, постать Її уміщено дещо збоку, в глибині сцени. Цікаво і важливо тут те, що одяг осіб, які фундують храм, репрезентує тогочасну моду молдавського двору. Треба відзначити, що в Молдавії й на Волощині з'явились перші ікони із зображенням фундаторів, досить назвати тут ікону із зображенням св. Миколи із збірок румунського патріарха[10]. Цей звичай був перейнятий церковними малярами в Речі Посполитій, прикладом чого є композиція з колекції Харківського музею[11]. Незвичною ілюстрацією іконного трактування портретної композиції є зображення Няґу Бесараба з монастиря Діонісія на півострові Афон[12]. Однаковою мірою він поєднує в собі як традиційні мотиви, так і латинські елементи. Можна вважати, що спосіб виконання цього портрета пов'язаний з італокритською традицією зображення світських достойників.

У Молдавії були поширені два типи поховальних тканин із зображенням світських осіб. Перший тип — із постаттю лежачи, зі схрещеними руками, наближений до візантійських правзірців, репрезентують портрет Симеона Могили із збірки монастиря в Сучаві та портрет Ментеї Манґоп із музею при монастирі в Путні. Другим типом поховальних тканин є гапти із зображенням постати стоячи — так, як на портреті Єремії Могили з монастиря в Сучаві, Василя Лупула і його дружини Йони із церкви Ґолія в Яссах. На гапті, на якому зображено Симеона Могилу, він лежить на ложі смерти — це зображення має ієратичний характер, а його правзірця слід шукати в літургійних тканинах, пов'язаних із православним похоронним обрядом[13]. Так звана плащаниця, що зображує Христа, який лежить у гробі чи на катафалку, є суто елементом Великодньої літургії у Православній Церкві. Таку тканину виставляли у Великодній тиждень і, правдоподібно, віддавна використовували під час процесії, про що свідчить настінний розпис XVI ст. з храму Kaisarieni коло Афін, на якому зображена сцена несення тканини такого типу[14]. Можливо, що гапти, на яких уміщували зображення постатей молдавських володарів, виконували ту ж роль і їх клали на труні померлого, яку вносили до храму під час похорону. В церкві у Вороньці зберігся настінний розпис, що зображає

---

[9] Kozak S. Resultate meiner Forschungen in Kloster Suczawica // Archiv für slavische Philologie.— Berlin, 1892.— T. XIV.— S. 172.

[10] Nicolescu C. Rumänische Ikonen.— Berlin, 1976.— N 3.— S. 38, Il. 6.

[11] Deluga W. Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej.— Gdańsk, 2000.— S. 82.

[12] Treasures of Mount Athos.— Thessaloniki, 1997; http://www.culture.gr/2/21/218ab/e218ab9.html; Sinigalia T. Une hypothese iconographique // Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts.— Bucarest, 1998.— Vol. XXXV.— P. 33—44.

[13] Theodorescu R. Portratis brodés et interférences stylistiques en Moldavie pendant la premiere moitie du XVIIe siecle // Revue des études sud-est européennes.— Bucarest, 1978.— Vol. XVI.— P. 687—701.

[14] Johnston P. Byzantine Tradition in Church Embroidery.— London, 1967.— Il. 92.



Єремія Могила зі сином.
XVII ст. Історичний музей у Києві



Портрет Василя Лупула. *XVII ст. Фреска. Фраґмент фундаційної композиції з Музею при церкві Трьох Святителів у Яссах*



Єремія Могила з родиною. *XVII ст. Фраґмент фрески з фундаційної композиції у монастирі Сучави (Сучавиці)*



Портрет Петра Могили.
Музей українського мистецтва в Києві

сцену внесення труни з тлінними останками св. Яна Нового до Сучави,— на цьому розписі бачимо декорацію, що імітує тканину[15]. Щось аналогічне знайдемо в іконах з карпатського регіону, прикладом цього може бути сцена перенесення труни св. Миколая з Мири до Бари, що зображена на іконі з колекції Історичного музею в Сяноці[16]. Арабський письменник Павло Алепський, що супроводжував патріарха Макарія у подорожі по Молдавії і в Україну, прибувши до Молдавії в 1653 р., описав також поховальний обряд, який тут справляють під час поминальної літургії. Відомо, що поховальний звичай у Православній Церкві передбачав ушанування померлого у храмі, і, можливо, тканину розвішували тоді на стіні, залишаючи пізніше як свого роду епітафію. В православній теології смерть літургічно називали „усипанням" (засинанням). Звідси на молдавських бродеріях бачимо постаті, що лежать ніби уві сні, лише написи і схрещені руки вказують на реальну ситуацію. Одна частина людського буття поринає у сон, а інша цілком свідома. Буття втрачає деякі властивості, пов'язані з тілом, систему чуттів, а також можливість діяти у часі та просторі. У верхній частині гапта, що зображає Симеона Могилу, бачимо дві невеликі сцени: Святу Трійцю в Авраама і Зішестя до пекла — обидві ілюстрації нагадують про Воскресіння. Три Ангели заповідали прихід Спасителя, який, ступаючи до пекла, звістував прихід Останнього Суду. Гапт із зображенням Єремії Могили належить до поховальних тканин другого типу і зображає шляхтича, поза якого нагадує польські та угорські портрети доби короля Стефана Баторія. Єремія, як молдавський господар, разом із великим коронним канцлером Яном Замойським, вступив 1595 р. до Ясс, звільняючи Молдавію з-під турецької неволі[17]. Його одяг типовий як для молдавського шляхтича, так і для польського, але поза, яку наш герой прибрав на тому зображенні, характерна для осіб, зображуваних у Речі Посполитій. Можливо, маємо тут справу з другою версією, виконаною за зразком олійного образа польського походження, тим більше, що такого типу образи характерні для східних теренів Корони і Великого князівства Литовського. Олійний портрет Єремії Могили та його сина зберігається в колекції Історичного музею в Києві[18]. Композиційно він дуже близький до сучавського гапта і, можливо, наслідує спільний першовзірець. На обох портретах Єремії Могили бачимо в його одязі декілька турецьких елементів. Східне походження має не тільки аплікована тканина чи гапт, що імітує східний килим, але також прикріплена до шапки гарна скуфія — оздоба з металевого пір'я, доповнена натуральним пташиним пір'ям. Такий елемент покриття голови в османській Туреччині носили заслужені у війні герої. Так званого целенґа удостоювали за заслуги, і складався він переважно із семи пір'їн з бронзової

[15] Comanescu P. Voroneţ Fresken aus 15. und 16. Jahrhundert.— Bucarest, 1959.— Il. 156.

[16] Kłosińska J. Icones de Pologne.— Varsovie; Paris, 1987.— Il. 59. Фунеральні тканини використовувались також в арабських країнах. Див.: Lane E. The Manners and Customs of the Modern Egyptians.— New York, 1966.— P. 521—522.

[17] Spieralski Z. Awantury mołdawskie.— Warszawa, 1967.— S. 158.

[18] Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576—1763. Katalog wystawy. Muzeum Narodowe w Warszawie / Red. J. Malinowski.— Warszawa, 1993.— S. 365.— N 200.

бляхи[19]. І. Д. Стефанеску, порушуючи тему портрета Могили, пише, що цей гапт близький портретові Стефана Баторія авторства Мартина Кобера[20]. Тут варто приглянутись до іншого портрета короля, виконаного Йостом Амманом ще в період, коли С. Баторій був семигородським воєводою[21]. Бачимо тут подібну позу постати, тож, можливо, цей портрет був першовзірцем для молдавського гапта. Орієнтальна мода дійшла до Речі Посполитої великою мірою завдяки гусарам і латникам, що воювали й одягались по-східному,— служба в таких військах з часом стала привілеєм, що його цінувала шляхта. Можна зробити висновок, що великий вплив мав характер одягу козацьких гетьманів і татар. Окремою проблемою є уміщення нашої пам'ятки із Сучавиці серед надгробних хоругов, відомих пам'яток церковного походження, тільки за окремими екземплярами у Польщі і, як виявилося, також у Молдавії та в Україні. Зображення померлих на хоругвах становить особливість пам'яток згаданого реґіону, бо на хоругвах, відомих також в інших країнах, уміщували лише написи та геральдичні елементи, а часом також фіґуративні сцени[22]. Звичай уміщувати портрети на хоругвах походить саме з візантійського Сходу і, правдоподібно, звідти перейшов на терени Молдавії, а в дещо іншому вигляді був асимільований у Речі Посполитій. Надгробні хоругви, власне кажучи, були споріднені з надгробками. Творці їх користувались кількома композиційними схемами: зображення постати, яка лежить, до колін або en pied та як кінний портрет. Вони явно були носіями есхатологічного змісту. Як предмети, пов'язані з культом померлих, такі хоругви несли нову значеннєвість, але основними були їх специфічні, лицарські ідейні вартості: бути атрибутом лицаря — христового воїна. Надгробні хоругви, отже, можна визнати своєрідними пам'ятками на честь лицарів, воїнів, які вели війну з ворогами християнства, що часто відображається у поданих на них написах. Пурпуровий колір був поширений на похороні шляхти, на якому використовували часом дуже багато червоної тканини, вважаючи цей колір відповідним поважности ситуації, але не надаючи йому інших значень. У портреті Єремії Могили на гапті завважуємо ще один елемент, а саме — простягнуту із хмар руку в правому верхньому куті композиції над зображенням церкви в Сучавиці. Божа рука, що дає світло і дихання,— частий елемент ранньовізантійської мініатюри, і розміщування його на ній так само[23]. Таким чином, усі наведені елементи — як візантійські, так і західні,— свідчать про те, що Молдавія стала місцем, де змішувались впливи Сходу і Заходу.

---

[19] Żygulski Z. Akcenty tureckie w stroju Batorego // Folia Historiae Artium.— Wrocław; Warszawa, 1988.— T. XXIV.— S. 66.

[20] Ştefanescu I. D. Portraits iconnus de Georges Movilă. Metropolite de Moldavie et de Pierre Movilă // Revista Istorică Română.— Bucurêşti, 1934.— Vol. IV.— P. 71—75.

[21] Wojna i pokój. Skarby sztuki tureckiej ze zbiorów polskich od XV do XIX wieku.— Stambuł; Warszawa, 2000.— S. 108.— N 10.

[22] Kozina J. Polski chorągwie nagrobne i ich związek z ideą Militis Christiani // Nasza Przeszłość.— Kraków, 1990.— T. LXXI.— S. 238—254; Kozina J., Ostrowska J. K. Chorągwie nagrobne // Sarmatia semper viva. Zbiór studiów ofiarowany przez przyjaciół prof. drowi hab. Tadeuszowi Chrzanowskiemu.— Warszawa, 1993.— S. 91—138.

[23] Wulff O. Die Byzantinische Kunst von der Ersten Blüte bis zum Ihren Ausgang.— Berlin; München, 1918.— T. II.— Il. 450—451.

Господар Єремія Могила мав семеро дітей, у тому числі чотири доньки, кожна з яких одружилась з магнатом. Реґіна в 1603 р. пошлюбила овруцького старосту Михайла Вишневецького. Була матір'ю відомого Єремії Вишневецького, руського воєводи, і бабою польського короля Міхала Корибута. Катерину Могилянку батько видав за князя Самуїла Корецького. Марія вийшла в 1606 р. за фелінського старосту Стефана Потоцького, польного коронного писаря. Їхня донька Катерина була першою дружиною литовського підкоморія Яна Радзивілла, згодом віленського воєводи і великого гетьмана литовського. Наймолодшу, Анну, батько осиротив у дитинстві, але сестри подбали, щоб добре видати її заміж. Її першим чоловіком був серадський воєвода Максиміліян Пшерембський, другим — каштелян Камінця (Kamielski) Ян Сендзівой Чернковський, третім — краківський воєвода Владислав Мишковський. Стративши третього чоловіка, вийшла заміж за братанка свого шваґра, Станіслава Реверу Потоцького[24].

У збірках Музею білоруського мистецтва в Мінську зберігається датований 1646 р. олійний образ, що його намалював Ян Шреттер. На ньому зображені Марія Радзивілл з дому Лупулів і Катерина з Потоцьких, перша дружина Яна Радзивілла[25]. Художник зобразив одночасно обох його дружин, одну покійну — Катерину і другу живу — Марію. Образ цей походить із давньої родинної колекції з Несвіжа, про що інформує інвентар збірки, в якому фіґурує скручений у сувій портрет із зображенням саме цих двох постатей. Із родинних інвентарів довідуємось, що в галереї в Несвіжі були ще два зображення Потоцької, один з них, правдоподібно, невеликих розмірів, бо згаданий серед творів, перерахованих у скрині, а другий, як здається, зображав цілу її постать, оскільки був навинутий на вал[26]. Шреттер виконав образ три роки по смерті Катерини і, отже, міг скопіювати одне із згаданих зображень. Доповнює портрет графічне зображення з XVIII ст., яке виконав Герш Лейбович, а підготовчий рисунок до цієї композиції зберігається в Ермітажі в Санкт-Петербурзі[27].

Другою постаттю на образі з Мінська є Марія, друга жінка Яна Радзивілла. Була вона донькою Василя Лупула і його першої жінки Василиси, близької з родиною Могил, звідси, згідно з традицією Радзивіллів, жінку Яна називали Могилянкою. Чи слід дошукуватись чогось незвичайного у змісті обговорюваного портрета, на якому зображені жива жінка і покійниця. І строї, і зачіски, що їх носила тогочасна польська аристократія, відповідали панівній моді. Був це, передусім, вплив французької моди, привезеної Цецилією Ренатою, дружиною короля Владислава IV. Стосовно небуденної тематики цього образу, то слід ствердити, що таке явище аж ніяк не виняток.

Такого типу зіставлення було популярним у фундаційному портреті, на якому часто зображували донатора храму, а побіч — померлу особу,

---

[24] Spieralski Z. Awantury mołdawskie.— S. 158.

[25] Высоцкая Н. Ф., Карпович А. Живопись Білорусі XVII—XVIII стагоддзя.— Мінск, 1980.— С. 32.

[26] Sulerzyska T. Inwentarz galerii obrazów Radziwiłłów z XVIII w. // Biuletyn Historii Sztuki.— Warszawa, 1973.— T. XXIII.— S. 138.

[27] Каменецкая Е. К. Основные направления портрета в крупных художественных центрах Польши и Литвы XVII века / Автореф. дисс. ... канд. искусств.— Ленинград, 1983.— С. 17.

на честь якої здійснено будівлю. Привертають увагу два елементи: віяла і велика хуста в руці Марії. Карнецька пов'язує мотив хусти з гаптярськими здібностями портретованої, але я схильний бачити тут жалобний підтекст[28]. Має цей мотив також інше значення. Цей атрибут часто з'являється на репрезентаційних портретах у Польщі, починаючи від Стефана Баторія. Звичай тримання хусти був перейнятий з Візантії і Туреччини. Наприклад, в османських султанів хуста була знаком гідности і влади, відомим як „ulątu" чи „sovluk" у формі квадрата з білого, по краях гаптованого полотна[29]. Який стосунок це має до обговорюваного нами образу? Відомо, що після смерти першої дружини Радзивілл шукав того разу жінки з панівної родини, що було пов'язане з його династичними планами. На зламі 1643 і 1644 рр. він вислав своїх шляхтичів — Миколая Боньчу Сеницького і Яна Меженського до господаря Молдавії, до якого вони доїхали на початку лютого 1644 р. Від того часу Лупул робив заходи в Константинополі про згоду великого візира на шлюб старшої доньки з Радзивіллом. Ще під кінець того року він вислав до Варшави посла із запрошенням на весілля до Ясс[30]. Доказом його далекоглядних династичних планів є тогочасний „емблематичний друк" „Chrege bini solis et lunae...", який написав Філіп Баєвський, студент Могилянської колеґії в Києві[31]. Уміщений у ньому текст, а також ілюстрації торкаються зашлюбин Марії з Яном, вказуючи на зв'язки родини з династією польських королів Яґеллонів, що уповноважувало до претендування на трон Речі Посполитої. Цей панеґірик належав до типових тематичних друків, поширених у середині XVII ст.,— у них використовували геральдичну символіку і постійно повторюваним мотивом є герб або його елемент. У згаданому друці дереворити, сиґновані іменем „Ілія" („Ilia")[32], зображають геральдичні елементи обох родин, а тексти заповідають нову династію, яка мала володарювати як у Польщі, так і в Молдавії.

Е. Котлубай, біограф Яна Радзивілла, покликаючись на латинський трактат, що зберігається в Несвіжі[33], подає, що в 1644 р. посли з Молдавії вручили йому, крім багатих подарунків, портрет нареченої[34]. Ким був

---

[28] Portrety Jana Szretera // Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie.— Warszawa, 1973.— T. XVII.— S. 138.

[29] Żygulski Z. Akcenty tureckie...— S. 63. У фундаційних композиціях важливу роль відіграють так звані реґалії, типові для візантійських і поствізантійських зображень. Див.: Marjanowić-Duszanić S. Władarskie insignije i drżawna simbolika u Srbiji od XIII do XV weka.— Beograd, 1994.— Passim.

[30] Polski Słownik Biograficzny.— Wrocław; Warszawa, 1973.— T. XXX.— S. 210.

[31] Bajewski P. W. Choreae bini solis et lunae... in nuprtis Janussi Radziwiłł... et Mariae despotae Moldaviae applaudante Collego Mohilano Kioviensi.— [K.,] 1645; Deluga W. Kijowskie druki emblematyczne XVII i XVIII wiecznych wydań polsko- i łacińskojęzycznych // Medievalia Ukrainica. Ментальність та історія ідей.— К., 1993.— Т. II.— С. 76—79; Les publications en langues polonaise et latine a Kiev au XVIIe s. // Solanus.— London, 1995.— Vol. IX.— P. 41—43.

[32] Львівський гравер, який працював у Львові, Києві та Яссах. Див.: Dudas F. Cazania lui Varlaam in Transilvania.— Cluj Napoca, 1983.— P. 165—166; Memoria vechilor cărţi româneşti. Insemnări de demuit.— Oradea, 1990.— P. 35—89; Юрчишин О. Творчість гравера Іллі / Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства.— К., 1996; The Printing-House of the Monastery of Trei Ierarhi in Iaşi and its Staff // http://www.archaeology.kiev.ua.

[33] Archiwum Akt Dawnych w Warszawie. Zespół archiwalny Radziwiłłów, dz. XI, N 39.

[34] Kotłubaj E. Życie Janusza Radziwiłła.— Wilno; Witebsk, 1859.— S. 78.

автор цього портрета, якого немає? Чи міг ним бути Абрагам фон Вестерфельд, автор портрета Василя Лупула — шкіца до мідериту, який виконав Вільгельм Гондіус у Гданську[35]. Ця гіпотеза не позбавлена логічного обґрунтування, оскільки В. Гондіус працював з рекомендації Яна Радзивілла і відомі також кілька копій праць цього художника, що походять з XVIII ст. Чи був він у Молдавії, важко стверджувати при сучасному стані досліджень, але, можливо, архівні пошуки в Україні та Молдавії могли б дати дещо більше відомостей. Але нам відома гравюра, на якій Марія Радзивілл зображена у шлюбній сукні, а виконавцем портрета був Матан Меріям Молодший (1621—1687). А що шлюб відбувся 1644 р., то гравюра мусила бути виконана з невідомого малярського оригіналу, про який згадує біограф Радзивілла. Тут слід згадати фундаційну композицію, фрагменти якої зберігаються в Музеї при церкві Трьох Святителів у Яссах[36]. На них зображені Василь Лупул, його жінка і донька Марія. Інвентар колекції в Несвіжі подає наступний портрет Марії — правдоподібно, йдеться тут про образ, що зберігається нині в Національному музеї у Варшаві і походить із згаданої місцевости. Виконаний він у другій половині XVI ст. і належить до циклу портретів, замкнутих овальними вінками, що їх підтримують гірські орли з гербом „труби", та написами. Більшість цих образів зберігається у Варшаві, а частина — в Мінську, Вільнюсі та в Санкт-Петербурзі. Стрій Марії типовий для її епохи. Бачимо в ньому, опріч орієнтальних елементів, також елементи західні, як-от біжутерію польського походження. Павло Алепський писав, що „жінки в Молдавії і на Волощині одягаються в строї такі самі, які носять і європейці"[37]. Відома ще одна графічна версія портрета Марії — це мідерит, що його виконав Гірш Лейбович, який працював для родини Радзивіллів у Несвіжі[38]. Ця робота виразно нав'язує до олійного образа Шреттера і була уміщена у збірному виданні портретів родини з XVIII ст., названих „Icones Radziviliae". А. Алексіану згадує про ще один олійний портрет Марії з колишньої колекції Музею Собеського у Львові[39]. Правдоподібно, йдеться про репродукований Ніколо Йонґа образ, що зображає Марію в молдавському строї і є, імовірно, черговою версією оригіналу, привезеного послами до Польщі[40].

Варто зазначити, що шлюб Яна Радзивілла з Марією Могилянкою став гучною подією, про що довідуємось із літературних переказів. Урочистості відбулися 5 лютого 1645 р. в грецькому обряді, керував церемо-

---

[35] Block I. C. Das Kupferstich-Werk des Wilhelm Hondius.— Danzig, 1891.— S. 27.— N 17.

[36] Dobjanschi A., Simon V. Arta in epoca lui Vasile Lupu.— Bucuréşti, 1978.— P. 57—58, il. 14—18.

[37] Voyage du patriarche Macare d Antioche.— Turnhout, 1976 [Patrologia Orientalis.— T. XXII].— P. 151.

[38] Widacka H. Działalność Ilirscha Leybowicza i innych rytowników na dworze Michała Kazimierza Radziwiłła. „Rybeńki" w świetle badań archiwalnych // Biuletyn Historii Sztuki.— Warszawa, 1977.— T. XXXIX.— N 1.— S. 62—72.

[39] Alexianu A. Mode şi veşminte din trecnt. Cici secole de istorie costumanesca.— Bucuréşti, 1971.— Vol. I.— P. 330.

[40] Iorga N. Note Polone // Analele Académie Roumane. Memori ile Sectunii Istorice. Seria III.— Bucuréşti, 1924.— Vol. II.— N 2.— Il. 4.

нією сам київський митрополит Петро Могила, який у присутності послів польського короля, електора бранденберзького, князів семигородського та курляндського, а також представників константинопольського патріарха виголосив промову, опубліковану в Києві 1645 р.[41]

У збірках родинного архіву в Несвіжі зберігався рукопис, що описував весільну подію в Яссах,— його часто цитував біограф Яна Радзивілла: „Весільний бенкет справили з пишнотою, яка перевершувала королівську, так що й найбільший монарх не посоромився б за нього. Це тривало впродовж дванадцяти днів, при тому гостей забавляли турецькі музиканти, спеціально прислані з двору турецького цісаря. Були там штучні замки і кораблі, яких для публіки штурмували, і тоді показувались всілякі потвори і дивні різні звірі... молода князівна і її мати, дружина господаря, та інші жінки також сиділи публічно при столі, але окремо від чоловіків, бо такий побутує звичай у тому краю"[42]. Весільні урочистості мали свої почергові фази, збагачені відповідними промовами. Довгий ряд їх розпочинає промова-прохання руки панни. Її від імені конкурента виголошував так званий „dziewosłąb". Щойно коли відповідь була позитивна, міг говорити особисто кавалер, але найчастіше це робив хтось від його імени. Під час заручин виголошувано принаймні дві промови. При врученні панні молодій персня спершу міг виголосити промову хтось з боку кавалера, вслід за тим дякував представник молодої. Перед виїздом до храму під час благословення була чергова промова, а після того науку давала родина.

Обговорюючи портрети Марії Могилянки, слід згадати зображення її батька Василя Лупула. Найбільш раннім є мідерит, що його близько 1657 р. виконав Вільгельм Гондіус у Гданську за рисунком Абрагама ван Вестерфельда, про що інформує уміщений на ній напис. Цей факт може вказувати на перебування Вестерфельда у Молдавії, а якщо так, то він міг бути там 1644 р., коли Радзивілл вислав своє посольство, міг прибути туди з Амстердама[43]. Черговим графічним портретом є мідерит з „Theatrum Europeum" — пара до зображення Марії Лупул. Іншим портретом господаря є тканина з церкви Трьох Святителів. Разом з другою бродерією, що репрезентує княгиню Тудоску, він належать до тієї ж розвоєвої лінії, що і тканина із Сучавиці, яка зображує Єремію Могилу. Василь Лупул також спортретований у згаданій фундаційній композиції з Музею при церкві Трьох Святителів у Яссах.

Останньою цікавою нам постаттю є Петро Могила, син господаря Симеона, печерського архимандрита, згодом київський митрополит, що був одним із найвидатніших православних теологів XVII ст.[44] У церкві Спаса на Берестові в Києві зберігся настінний розпис, що зображує портрет

---

[41] Mowa duchowna przy ślubie Janusza Radziwiłła z... Marią córką... Wasilia wojewody i hospodara wołoskiego wystawiona przez Jaśnie Przewielebnego... Ojca Piotra Mohiłe...— [Kiow], 1645.

[42] Kotłubaj E. Życie Janusza Radziwiłła.— S. 27.

[43] Batowski Z. Abraham van Westerveld, malarz holenderski XVII wieku i jego prace // Przegląd Historii Sztuki.— Warszawa, 1931.— T. II.— N 1—2.— S. 116. Оригінальна плита В. Гондіуса, вигравірувана на міді, використана повторно невідомим почаївським гравером, міститься у колекції Biblioteki Narodowej w Warszawie. Sztuka iluminacji i grafiki cerkiewnej. Katalog wystawy. Biblioteka Narodowa.— Warszawa, 1996.— S. 75.

[44] Cazanu M. Pierre Mohyla et la Roumanie. Essai historique et bibliographique // Harvard Ukrainian Studies.— Cambridge Mass., 1984.— Vol. VIII.— N 1—2.— P. 188—222.

Могили, який стоїть навколішки перед Христом на троні[45]. Платон Білецький слушно зауважив, що цей мотив не трапляється в той час на території Речі Посполитої. Київська святиня була знищена під час нападу турків 1640 р. і щойно після відбудови інтер'єр був оздоблений художниками з Афона, про що інформує напис, уміщений над входом до храму. Манера на портреті фундатора нагадує зображення обличчя Єремії Могили з настінного розпису в Сучавиці. В обох сценах спостерігаємо продовження візантійської традиції, але київський розпис виглядає більш архаїчним з огляду на постать Петра Могили, який стоїть навколішки. Варто підкреслити, що контакти між Київською академією і молдавським двором були тісними, багато синів молдавських бояр навчались у цьому закладі. Пізнішу версію портрета Петра Могили як офіційного зображення православного достойника знаходимо у збірках Музею українського мистецтва в Києві. Цей образ XIII ст. походить із Київської духовної академії, де він зберігався в колекції Археологічного музею[46]. Цей портрет відомий з кількох пізніших копій — малярських і графічних, репродукованих разом з іншими в працях XIX ст. До найцікавіших із серії офіційних портретів належить олійний образ, відомий із репродукції в монографії Києво-Могилянської академії пера Олександра Яблоновського[47]. Всі згадані вище зображення Могили як київського митрополита належать до типової для Західної України схеми, за якою постать духовного на повен ріст уміщено між вікном, драперією і столом, на якому стоять розп'яття, книги і годинник, а на стіні видніє гербовий картуш з ініціалами та гербовими символами. Опис герба Могили можна знайти в тогочасних київських друках, присвячених митрополитові. Збірка віршів студентів Київської академії, яку видав Олександр Тишкевич-Скумін, містить, крім пояснення герба, багато віршів, написаних з нагоди іменування Могили на київського митрополита[48]. Коли йдеться про герб на образах, то на полях шестидільного щита бачимо гербові елементи італійської родини Могил — голову буйвола з короною і перснем у ніздрях, із сонцем на правій і півмісяцем на лівій, а поряд — дві діагонально схрещені шаблі.

Чорний орел — це герб родини Бранковану й одночасно символ Волощини.

Представлені приклади портретів родин Могил і Лупулів показують, що в Речі Посполитій, як і в Молдавії, мода еволюціонувала з орієнтального стилю, черпаючи багато західноєвропейських елементів. Коли йдеть-

---

[45] Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. До проблеми фундації Петром Могилою розписів 1644 року в храмі Спаса в Берестові // Петро Могила і сучасність (До 400-річчя від дня народження).— К., 1996.— С. 12. Збірник уміщує тезовий виклад доповідей і повідомлень учасників міжнародної конференції; Krasny P. Odbudowa kijowskiej cerkwi Spasa na Berestowie przez metropolitę Piotrę Mohyłę a problem nawrotu do gotyku w architekturze sakralnej Rusi koronnej w XVII wieku // Biuletyn Historii Sztuki.— Warszawa, 2000.— T. LXII.— N 3—4.— S. 351.

[46] Членова Л. Г. Давнє українське мистецтво 12—18 століть: Каталог розширеної експозиції музею.— К., 1988.— С. 48.

[47] Jabłonowski A. Akademia Kijowsko-Mohylańska. Zarys historyczny na tle rozwoju ogólnego cywilizacji zachodniej ns Rusi.— Lwów, 1899.

[48] Mnemozyne sławy pracy trudów. Przeoświeconemu w Bogu Ojcu, jego Mosci Ojca Piotra Mohyły... Na pożądany oenego wjazd do Kijowa od studentów gymnazjum w Bractwie Kijowskim, przezeń ufundowanego.., w S[więtej] Cudownej Ławrze Pieczerskiej...— [Kiow], 1633.

ся про формування моди та звичаїв шляхти, то більшість польських дослідників простежувала пов'язання з Угорщиною.

Наведені зображення молдавської родини вказують на те, що спільні елементи виступали не тільки у згаданих країнах. Це стосується також Молдавії та Волощини. Художня однорідність молдавського реґіону і його тяжіння в бік Речі Посполитої, а також скоріше зворотно його вплив на розвиток портретного мистецтва в історичних границях багатонаціональної держави дає підстави стверджувати, що в тій частині Європи витворився специфічний спосіб зображування особи, яка фундує храм. Саме в культурному полі православ'я слід шукати спільні елементи, що стали характерними для обох реґіонів. Одночасно портрети фунерального характеру перейняли позу від латинської культури і, як здається, зорієнтовані на дещо іншу моду, як і на техніку малювання чи гаптування портретів. Багато хто з художників мандрував з Молдавії до Києва та Львова і назад,— це й спричинило той факт, що характер новостворених композицій наближений до першовзірців. Очевидно, що на вибіркових прикладах важко виявити цілковиту спорідненість портретів Могил. Усе ж таки вони засвідчують близькі мистецькі зв'язки між цими країнами.

З польської переклала Любов ВОЛОШИН

Waldemar DELUGA

THE PORTRAITS OF THE MOHYLA AND LUPUL FAMILIES OF THE 17TH CENTURY

The portraits of the Mohyla and Lupul families demonstrate that the fashion for portraits in Moldova and the Polish-Lithuanian Commonwealth evolved from the Oriental style. Later, it included many western European, namely Hungarian, elements. As a result of interaction between different cultures within multinational states, this part of Europe became home to an interesting development of the portrait technique. Orthodoxy had a great influence on portraits since most of them depict the founders of churches and also painters' travels from Moldova to Kyiv and L'viv.

Дмитро КРВАВИЧ

СКУЛЬПТУРА В КОНТЕКСТІ ОЗДОБЛЕННЯ СХІДНОХРИСТИЯНСЬКОГО ХРАМУ XVI—XVIII СТОЛІТЬ

Один із переломних періодів в історії України — доба XVI—XVIII століть — характерний швидким зростанням національної свідомости українського народу, розвитком культури і мистецтва у всіх їх проявах. Тогочасна скульптура активно розвивається на початках передовсім у ділянці іконостасної різьби — тут побутують різновиди орнаменту, особливо орнаменту, побудованого на рослинних мотивах, зокрема мотивах інтерпретації грона виноградної лози в різних видозмінах. Цей євхаристичний за своєю семантикою мотив, уподобаний скульпторами, стає дедалі більш об'ємистим та ажурним, іноді переходячи у круглу декоративну пластику.

Тоді ж несміло, майже непомітно починає входити в життя фігуративна сюжетна сакральна скульптура. Спочатку це рельєфні оздоби екстер'єрів, а потім цей вид переходить в інтер'єри — спершу як рельєфна, а потім і як об'ємна сакральна пластика. Цікаві явища зумовлені передовсім назріванням і ширенням у суспільстві гуманітарних ідей доби Відродження, у якій образ людини стає центральним у літературі, живописі, пластиці.

Однак із багатьох причин пам'яток тогочасної скульптури збереглося дуже мало, що, зокрема, викликає наше зацікавлення цим періодом.

На початку XVI ст. у с. Крилосі, яке постало на місці давнього княжого Галича, ще височіли руїни славетного Успенського собору, що його побудував князь Ярослав Осмомисл. Неподалік цих руїн у 1535 р. збудовано Успенську церкву. Очевидно, з руїн Успенського собору будівничі брали матеріал. Разом із звичайними кам'яними блоками були використані елементи його скульптурного декору. Певна річ, будівельники нового храму подбали і про якісь скромні елементи зовнішнього оформлення, щоб хоча наблизити цю новозбудовану споруду до її першозразка. До таких належить тимпан над західним входом до церкви з рельєфним зображенням сцени Успіння Пресвятої Богородиці[1]. За своїм загальним композиційним рішенням рельєф щільно заповнює напівкруглий простір тимпану і являє традиційну схему іконографічного типу Успіння Богородиці. Однак у даному разі простежується бажання скульптора макси-

---

[1] Воробьева Е. В., Тиц А. А. Анализ и реставрация Успенского собора в Галиче // Советская археология.— 1983.— № 1.— С. 213.

мально лаконічно подати цей традиційно дуже багатий фіґурний композиційний сюжет, залишивши тільки ті постаті й атрибути, без яких даний композиційний мотив перестав би бути самим собою. Отже, центр композиції займає постать Богородиці, яка лежить на похоронному ложі, біля якої дві чоловічі фіґури в німбах (треба вважати, що це — апостоли Петро і Павло). Вони однаково вдягнуті, з однаковими жестами рук, чим ще більше підкреслена загальна ієратичність композиції.

На початку наукового дослідження об'єкта висловлено припущення, що рельєф може бути видобутий із румовищ частиною скульптурного оздоблення Успенського храму Ярослава Осмомисла, тобто бути пам'яткою скульптури XII ст. Однак при детальнішому його вивченні він виявляється твором, сучасним побудові церкви (1535). Про це можуть свідчити комірець на шиї одного з апостолів, тобто деталь одягу, яка появляється в Європі тільки в XVI ст., стихарі, в які вдягнуті ангели — частина одягу духовенства, котра появляється щойно в XV ст., ренесансові за своєю формою канделябри, що біля ложа Богородиці, голівки крилатих ангелят — теж типово ренесансовий мотив.

За горизонтально розміщеною фіґурою Богородиці — три постаті. Це Христос із „душею" Богородиці в руках і супутніми йому двома ангелами. Над головою Христа — крилата голівка ангелика, яка зображає Рай, куди потраплять зараз Христос із двома ангелами і душею Богородиці.

Рельєф — робота якогось народного майстра-самоука, який, працюючи в камені, міг виконувати в той період якісь інші того типу роботи, ускладнюючи цим композицію і роблячи самостійний відбір найбільш істотних у ній елементів. У даному разі композиція така спрощена, що з ікони перетворилася радше на іконографічний знак, котрий існує лише як знакова схема, що дає можливість безпомилково ствердити, який іконографічний знак маємо перед собою.

Такі спрощені іконографічні типи трапляються часто в дерев'яній народній різьбі, особливо в різьбі дерев'яних ручних хрестів, де в мініатюрі на крихітній площі зображення ставить перед різьбярем вимогу бути гранично лаконічним при розкритті відомих іконографічних сюжетів.

Фіґури постатей тут явно закорочені, вони зі збільшеними головами, кистями рук тощо. Ця обставина в іконному живописі XVI ст. дуже поширена. Пов'язано це з тим, що віруючий у церкві, будучи віддаленим від іконографічного зображення, намагається насамперед побачити обличчя зображуваних святих. Тому скульптор перебільшує форми обличчя і рук зображених на кам'яному рельєфі постатей. За своєю загальною масою верхня частина групи фіґур, якщо за основу взяти лежачу постать Богородиці, творить суцільний композиційний масив, який на віддалі сприймається як зорово-знакова цілість. Храмова скульптура XVI ст., так само, як у її попередні епохи, є мистецтвом не візуальним, а символічним, онтологічним, мистецтвом, у якому домінує сакральний символ.

Досить близький за часом до рельєфу з Крилоса рельєф надгробної плити, вмурованої у стіну інтер'єру Вірменського собору у Львові, що зображає постать патріарха Великої Вірменії, котрий по дорозі в Рим зупинився у Львові і тут помер 1559 р. Нижче рельєфної плити впритул із нею вміщено латинський напис про особу, якій присвячена ця меморіальна пам'ятка. Можливо, первісний напис був вірменський, а пізніше його замінили латинським. Патріарх Степан належав до вірменських церковних

ієрархів прокатолицької орієнтації. 1626 р. львівський вірменський єпископ Микола Тарасович прийняв унію і заміна вірменського напису на латинський могла мати також і політичний вираз. Здивування деяких дослідників викликає одяг патріарха Степана, який, з одного боку, не є вірменським канонічним одягом, і з другого — скидається як на вірменський, так і на католицький і православний; очевидно, тут знайшов своє відображення складний шлях міжконфесійних протиставлень серед членів внутрішньо самоізольованої львівської вірменської громади, яким прямував до здійснення унії з Римом цей патріарх[2].

Автором цього рельєфу, напевно, був представник вірменської громади у Львові. Хоча давнє середньовічне мистецтво Вірменії мало свої національні традиції кам'яного фігурного рельєфу, потрібні зображення вірменських пам'яток ґрунтувалися на зовсім інших пластичних засадах, ніж львівська пам'ятка. Основними заняттями вірменських ремісників у Львові були золотарство та гаптування, основна ж маса членів громади займалася торгівлею. В XIV ст. побудову вірменської церкви у Львові доручено львівському будівельникові Дорінґу, а її добудову у XVIII ст.— Войтехові Келару. Останньому належала також скульптурна майстерня, що виконувала кам'яні надгробні плити, зокрема також плити для львівських вірмен. Очевидно, що в середовищі подібних майстерень і був виконаний надгробок патріархові Степану.

Якщо надгробок патріархові Степану розглядати під кутом зору стилю, то тут виділяються три основні діючі чинники. Перший — це українська сакральна традиція, базована передовсім на зразках вітчизняного іконопису і скульптури, особливо скульптурних традицій давнього Галича; другий — це традиції української ґотичної пластики; третій — відлуння форм мистецтва Відродження. Зрештою, ці складові у тій чи тій мірі будуть супроводжувати розвиток усієї української сакральної і несакральної скульптури другої половини XVI і першої половини XVII ст.

Скульптурна побудова рельєфної плити патріарха вирішена у плані технічних засобів давньоруської різьби, які однаковою мірою застосовували як у кам'яній, так і дерев'яній пластиці. Технологічний засіб полягає у тому, що майстер, маючи у своєму розпорядженні як матеріал або рівно вглиблювану дерев'яну плиту, або плиту кам'яну, в якій підготовлена ідеально рівна поверхня для різьби, так звана по-ремісничому „постіль", наводить на плиті рисунок „рами", тобто чітко визначеного архітектурного прорізу чи масштабу, в якій має бути відбудована плита, наносить контур майбутньої постаті з очевидним зазначенням усього рисунка, який поміщатиметься усередині силуету фігурного зображення. Після цього першого стану він заглиблюється у тло. Це заглиблення може бути глибоке, може бути досить плитке, залежно від того, яким має бути винос рельєфу. Коли тло зображення акуратно виконане, перед скульптором уже є міцний пропорційний, навіть досить об'ємний силует і рисунок постаті. Він тепер має перед собою дві площини: площину тла і площину колишньої „постелі", яка перетворилася у передній план фігури. Він намагається не заглиблюватися з рельєфними масштабами й масивами і тримає їх на рівні попередньої площини. Далі він проводить засобами низького рельєфу моделювання складок одягу, різних декоративних дета-

---

[2] Любченко В. Ф. Львівська скульптура XVI—XVII століть.— К., 1981.— С. 27.

лей; об'ємніше вирішує форми голови, рук, ніг, постаті, заокруглюючи контури силуету, домагається пластичности образу, в якому, очевидно, першорядну роль відіграють графічні засоби у скульптурі. Такий вид рельєфної різьби називається „різьбою із заокругленими контурами", в її виконанні багато близького до підготовчих стадій іконописного малярства[3].

Очевидно, у скульптурі є ремінісценції ґотики — це мотиви декоративних шнурків у ризах патріарха, та Відродження у надаванні великого значення портретним рисам зображуваної особи. Елементом готики є, мабуть, і поява такого типу надгробника у вигляді вертикальної скульптурної портретної плити. Невдовзі у львівських храмах появляються і інші надгробні плити, модельовані за подібним принципом.

Дуже цікавою пам'яткою є монументальне Розп'яття, виконане в техніці полив'яної кераміки із с. Стариці Московської области. Розп'яття датоване 1558—1561 рр. виконання, є свідченням широкого засягу впливу і діяльности українських мандрівних митців у пошуках заробітків. Встановлено, що за технологічними показниками виготовлення як кераміки, так і кольорових глазур твір є роботою майстрів із Волині, де в той час побутували якраз такі технологічні засоби виконання полив'яної кераміки. За своїми пластичними засобами Розп'яття із Стариці виконане тими самими пластичними прийомами, що й надгробна плита патріарха Степана, де є той самий рельєф із заокругленими краями, із сильно заглибленим тлом. Твір — робота самодіяльного майстра, хоча постать розп'яття Христа подана в добре схоплених пропорціях, гармонійному рухові узагальнено прорисованого торсу, цільному схопленні фіґури. О. Тищенко, автор наукової публікації цього Розп'яття, говорить про його колірне рішення: „Скульптурний рельєф тут доведено до певної завершености, а за допомогою поліхромії значно посилено його виразність. Рельєфні зображення з ясної глини вкрито різнокольоровими прозорими поливами складної і витонченої палітри. Їх барви дібрано з надзвичайним тактом і смаком. Економічними засобами і з великою майстерністю передано колір людського тіла [...] Кожна з нечисленних кольорових полив, взаємодіючи з об'ємними формами у світлоповітряному середовищі, утворює цілу гаму легких відтінків, які і характеризують загальний колорит. У тому ми можемо помітити легкі, майже невловимі переходи від цитриново-жовтих до жовто-гарячих тонів, в які домішуються зеленкуваті та кораловo-фіалкові..."[4]

Як художній твір Розп'яття ґрунтується на давніх зразках іконопису чи дрібної металевої пластики, де фіґура Христа не провисла, а наче стоїть на якійсь підставці під ногами, внаслідок чого традиційно нахилена на праву руку голова померлого є вище прибитих до хреста долоней. Цілість твору вражає умінням автора подати дуже узагальнений, пластично цільний і глибоко настроєвий образ. Розп'яття зі Стариці — рідкісний зразок української скульптури середини XVI ст., якостеві контури якої лише починають прорисовуватися у темі цього ще маловивченого періоду.

---

[3] Тищенко О. Р. Походження поліхромованих керамічних рельєфів зі Стариці та Дмитрова // Археологія.— 1977.— № 24.— С. 47.

[4] Там само.

Очевидно, що давня традиційна практика переїзних творчих об'єднань скульпторів, сенс існування яких у тій чи іншій місцевості зумовлювався лише наявністю замовлень, практика переходження майстрів чи підмайстрів з однієї будівельної групи чи цеху до іншої сприяла одній постійній передачі традиційних мистецьких прийомів і мистецьких новацій з однієї групи до іншої. Мабуть, визначну роль відігравали тут і приїжджі майстри, які привозили і над озера Комо, Нідерландів чи Німеччини свої побачені в нас мистецькі новинки та творчі надбання. Однак у тих принципових випадках, у яких ішлося про будівництво своїх за характером будівель, до роботи залучали людей, котрі творили пластику в дусі своїх, рідних традицій.

Прикладом такої принципової постановки питання було будівництво Успенської церкви у Львові і виконання її знаменитого скульптурного рельєфного фриза. Хто був автором фриза — невідомо, хоча за стилістикою окремих методів можна б розрізнити дві руки: одна — Деісус від подвір'я Успенської церкви, друга — Юрій Змієборець і метопи з боку апсиди Руської вулиці. Фігури Деісуса оплічні, прорисовані в нормальних пропорціях, трохи „ніякі" за характеристикою традиційних іконостасних персонажів, де, мабуть, найменш яскраві за своїм мистецьким вирішенням метопи Успенського фриза,— дальше з обох сторін Деісус фланкують метопи із зображенням святого Юрія Змієборця і святого Миколи, якого не видно, тому що його з подвір'я заслонює барабан каплиці Трьох Святителів. Метопа із святим Юрієм композиційно зредукована до мінімуму, за образним вирішенням виглядає як зворушлива розповідь із дитячої казки, пропорції фігури святого Юрія, які відповідають вікові шестирічного хлопчика в поєднанні з його коником, дуже умовно вирішеним драконом і царівною навколішки, дають у наслідку дуже цільну, зведену до мінімуму і згармонізовану композицію. Поряд замість „розет", яких декілька, у композиції фриза вміщено герб Ставропігійського братства, оточеного лавровим вінком[5].

Іконографічна програма має своє продовження на апсидній стіні церкви. Центральним метопом служить зображення семираменного хреста, обабіч якого — сцени Успіння і Благовіщення. Обидві максимально зредуковані. Якщо в Успінні з дерева у Крилосі було, усе ж таки, шість осіб, то тут їх залишилося тільки чотири, тобто постать Богородиці, яка лежить на одрі, за нею Христос із „душею" Богородиці в руках і обабіч фігури: ліворуч — Яків, єпископ єрусалимський, і праворуч — Діонісій Ареонагіт. Такий самий скромний характер має сцена Благовіщення, на якій зображено дві півфігури Марії та архангела Гавриїла. Композиції виконані у вапняку, у т. зв. його „густому" варіанті", тобто дуже тривалому і твердому. Метопи за рельєфом ідеально згармонізовані з тригліфами, що могли б бути свідченням того, що метопи, за звичаєм каменярів, здебільшого виконували в різьбі тоді, коли блоки були встановлені в будівлю, в іншому випадку такої ідеальної єдности рельєфів досягнути було б дуже важко.

Цикл метоп, що виходять на Руську вулицю, присвячений зображенням сцен із Старого Завіту, поява яких у нашій іконографії пов'язана з

[5] Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст.— К., 1985.— С. 95.

віянням мистецтва Відродження, західної книжкової ілюстрації, друкованих листків-гравюр тощо. Ці сюжети починають входити в канву іконостасів, де займають місце у пределах, іноді потім на дияконських дверях тощо. Сюжети, які тут відібрано,— це сцени з Біблії, які вважаються прообразами Христа, Марії, Євхаристії, а також є ствердженням церковної ієрархії, тобто інституту преосвященства. На першій з заходу метопі зображено сцену: Мойсей перед Неопалимою Купиною. Це одна з найкращих за композицією метоп фриза. Тут прекрасно врівноважено масиви фіґури стоячого навколішки Мойсея і палаючого куща з фіґурою ягняти знизу, яка чудово замикає композицію. Сцена розкрита з великим художнім смаком і чуттям. Технічно тут, як і скрізь, застосована відома техніка площинної різьби з поглибленим тлом, якого через ідеально композиційно заповнену площину метопи майже немає, глибокий образ Мойсея, котрий спостерігає у палаючому кущі постать Богоматері, яка в цій композиції є не як конкретний образ, а як ідея, відома і зрозуміла тогочасному глядачеві.

Сюжет „Давид перед ковчегом" також зредукований до найбільш скороченого варіанта. У фризі займає метопа Ковчега і метопа із зображенням самого Давида, який, за переказом, грав на арфі. Ця ситуація вважається прообразом в'їзду Христа в Єрусалим. Давид є одягнутим у міщанський жупан, а музичний інструмент є українською лірою[6].

Традиційним християнським сюжетом є зображення первосвященика Арона, його зображення можна знайти серед фресок Софії Київської. Тут він зображений з нагрудною дошкою-леґіоном з дванадцятьма самоцвітами на грудях, які символізували дванадцять колін Ізраїлю. За переказом, чим було покладено на престіл сухий прут, який після того розцвів, і ця подія вважалась прообразом Непорочного Зачаття Марії. Подальший сюжет — зустріч Авраама з Мелхіседеком. Авраам після переможного повернення з походу почастований Мелхіседеком хлібом і вином, що вважається прообразом Євхаристії. На метопі бачимо двох поважних городян в епічному діалозі. Просто, але дуже образно й цілісно закомпоновані півфіґури у квадраті, дуже гармонійно і ритмічно поєднані руки обох героїв композиції, що тримають хліб і вино. Останньою з метоп на біблійний сюжет є Жертва Авраама. Після святого Юрія це найбільш сповнена динаміки композиція. Можна подивляти винахідливість автора, який у такій максимально зредукованій подачі у квадратній півфіґурній метопі зумів помістити і підняту з мечем руку Авраама, і ангела на хмарці, що її затримує, посудину з овочем і дрова для жертвенного вогню. Сцена звучить у своїй простонародній формі і зворушливо-наївній подачі як розповідь із народного епосу, водночас вона урочиста й величава[7].

Може виникнути питання: що спільного між рельєфом із Крилоса і пам'ятною плитою вірменського патріарха Степана, Розп'яттям із Стариці та численним сюжетним циклом метоп з Успенської церкви у Львові. Спільними є тривалість художніх засобів давньої української народної різьби, духовність цього виду мистецтва, високий рівень пластичних, ком-

---

[6] Любченко В. Ф. Львівська скульптура...— С. 84.

[7] Нельговський Ю. П. Скульптура та різьблення другої половини XVI — першої половини XVII століття // Історія українського мистецтва: У 6 т.— К., 1967.— Т. 2.— С. 133.

позиційних вирішень, глибока мистецька образність, символічність і знакова подача композиційних задумів, гостроти і високомистецький рівень подачі індивідуальних характеристик образів. Маємо справу з високомистецьким циклом творів, котрий може бути розглянутий як унікальний феномен українського сакрального мистецтва XVI — початку XVII століть.

Dmytro KRVAVYCH

SCULPTURE IN THE DECORATION OF EASTERN CHRISTIAN CHURCHES IN THE 16TH—18TH CENTURIES

From the 16th to the 18th centuries, sculpture developed vigorously in the carving of iconostases. Gradually, it began to acquire the elements of a figurative sacral narrative. At first, they were the exterior decorations, but later also the interior ones as well as the three-dimensional sacral plastic figures. Such phenomena were primarily caused by the Renaissance idea of a human being in the centre of literature and arts.

Аліна КОНДРАТЮК

РОЗПИСИ У ВНУТРІШНІХ КУТАХ ХРЕЩАТИХ СТОВПІВ ТРОЇЦЬКОЇ НАДБРАМНОЇ ЦЕРКВИ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ

У невеликому приміщенні храму Святої Трійці Києво-Печерської лаври масивні хрещаті стовпи, що тримають вагу купола, займають дуже багато місця. Верхню частину їх вкрито розписами. Нижче, над цоколем — позолочений профільований карниз і різьблення. Під карнизом, у внутрішніх кутах — рельєфні херувимські голівки. Живопис у верхній частині ілюзорно полегшує вагу стовпів. Сюжетні композиції розміщено не лише на пілонах, але й у внутрішніх кутах. Таким чином, майстри ці стовпи ніби розгортають, створюючи ефект неочікуваної просторовости. Як зазначає Л. Миляєва, у храмі Святої Трійці знайдено, щоб реалізувати богословський задум, характерне для бароко рішення — живопис поглинув усю придатну для нього поверхню[1].

Багатофіґурні композиції з дрібними зображеннями, розміщені на поверхні стовпів, вимагають від глядача певної уваги й мають спонукати його до роздумів. На кожному зі стовпів їх двадцять: по три майже рівні за розмірами на пілонах і по дві у внутрішніх кутах. Краї пілонів позначено золотою смугою, що підкреслює вертикальний напрямок руху й роль стовпів у тектонічній структурі храму. Всі композиції на стовпах — і на зовнішніх гранях, і у внутрішніх кутах — також відокремлено одна від одної золотими смугами. У цих розписах лаврські малярі вдаються до тематичних протиставлень, що взагалі типово для мистецтва бароко. На самих пілонах композиції ілюструють переважно сюжети Нового Завіту, тоді як у внутрішніх кутах живопис присвячено старозавітним темам. Власне розписам у кутах дослідники не приділяли особливої уваги. У розвідках, присвячених стінопису Троїцької церкви, їх згадують побіжно. А проте ці розписи заслуговують на уважніший погляд.

Чотирнадцять з шістнадцяти композицій репрезентують сюжети з історії старозавітних патріархів і пророків — Мойсея, Авраама, Якова, Іллі та ін. Ці сюжети, зокрема такі, як „Жертвоприношення Авраама", „Йосипові сни", „Валаамова ослиця", можна назвати хрестоматійними. Розмежування за тематикою на композиціях пілонів і внутрішніх кутів, як зазначалося, зроблено свідомо. Автори богословського задуму Троїцької церкви прагнули виразити у такий спосіб думку, що Старий і Новий

---

[1] Миляева Л. С. Иконография и красноречие украинского барокко (росписи надвратной церкви Киево-Печерской Лавры) // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство.— Санкт-Петербург, 1994.— С. 311.

Завіти є рівнозначними стовпами християнської віри. Це мало підтверджувати тезу „Новий Завіт захований у Старому, Старий Завіт виявляється у Новому“, що була запозичена з єврейської середньовічної богословської традиції.

Тематика розписів у внутрішніх кутах не типова для українського іконопису попередніх періодів. Переважна більшість відтворених сюжетів з'являється в Україні під впливом західноєвропейської ілюстративної ґравюри. Великого поширення в іконописі вони набули щойно на переломі XVII—XVIII ст. Однак українська ґравюра й проповідницька література звертаються до них раніше. Про старозавітні сюжети хрещатих стовпів Троїцької церкви можна сказати те саме. Зображення їх мали впізнавати навіть неписьменні. Ці приклади зі Святого Письма найчастіше наводили у своїх проповідях визначні українські „казнодії“ цієї доби — Іоаникій Галятовський, Лазар Баранович та інші проповідники.

Такі біблійні постаті, як Авраам, Ісаак, Яків, Даниїл, Мойсей, Ілля, у християнстві — символічні фіґури. Випадки з їхнього життя стали для віруючих зразками різних чеснот. А проповідники могли використовувати кожний такий приклад на підтвердження того чи того догмату. Приміром, на думку Іоаникія Галятовського, пророки Мойсей та Ілля були найкращим уособленням Страху Божого: „Мусився лякати Мойсей, гди ему Бог показался, бо Моисеови показался Бог блискавицами, з громами, и з страшним голосом трубним. Показался ему Бог в огні великом на горі Синайской [...] мусився лякати и Пророк Илия, кди ему Бог показался, бо Илии показался Бог з огнем и з вітром великим котории гори ворочали, камене крушили“ (Перше казання на Вехание Господнє)[2].

Петро Могила у передмові до Таїнства шлюбу Великого Требника вихваляє пророка Іллю за його цноту, „стан панянскій“. Про „славу и высокость того стану“ теолог пише так: „[...] а не тилко панянскій стан в Новом Законі [...], але и в Старом Законі над иншии був вивишоний. Хто бовім умерлих воскрешав, огнь з неба упрошовав, рікам абися розступили, росказовав, небо замикав і одмикав, на остаток и на огнистом возі яко до неба [...] до Раю ест взятий, и живий ведлуг тіла аж до сих часов захований? Если не Панянство заховуючийоний великий пророк Ілія?“[3]

У Троїцький церкві представлено дві композиції з життя пророка Іллі — „Вогняне сходження“ (південно-західний стовп) та „Пророк Ілля біля гори Хорив“ (південна стіна трансепту). Декілька композицій з життя пророка було й у розписах Великої церкви XVIII ст. Сюжет „Вогняне сходження“ був зображений „с приходу в великую церков“ (навпроти подібної композиції „Взяття на небо Еноха“). У проекті живопису опис композиції такий: „Илия взятся колесницею, надпис: взятся Илия трусом аки на небо (Царст. гл. 2)“[4]. Той самий сюжет був представлений на хорах, в іконостасі у приділі Преображення Господнього: „...на сіверних дверех святіи разбойник стоящ [...] верху же его блят Илія пророк взятся на небо огненною колесницею, надпис: Илии едина (Матф. 13)“[5].

---

[2] Галятовський Іоаникій. Ключ розумінія.— К., 1659.— Арк. 56 зв.—57.

[3] Могила Петро. Требник.— К., 1646.— Арк. 1-го рах. 423.

[4] Память, что внутр великой святой печерской церкви изображенно почавши от самой главы и около по стінах // Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського (далі — НБ України). Ін-т рукопису, ф. 1, № 5411, арк. 24-а зв.—25.

[5] Там само.— Арк. 26-а зв.

Сюжетів із життя пророка Мойсея у церкві аж вісім (крім згаданих композицій хрещатих стовпів, це також кілька композицій у вівтарній частині: „Явлення Господнє Мойсею на Синайській горі", „Мойсей окропляє вівтар жертовною кров'ю", „Покладання рук на тільця, готового до жертви" (тріумфальна арка), „Бог дає Мойсею Закон" (апсида дияконника), „Урочисте всеспалення за священиків та народ" (арка дияконника). Після циклу композицій з Христового життя це найбільший житійний цикл у лаврському храмі. У Великій церкві XVIII ст. сюжетів з життя пророка було ще більше.

Найпопулярніші в обох храмах — „Неопалима купина" та „Бог дає Мойсеєві Закон".

Сюжет „Неопалима купина" (у Троїцькій церкві — північно-західний стовп) в Успенському соборі був зображений принаймні двічі. Одного разу — на склепінні „над великим паникадилом", під зображеннями євангелістів та ілюстраціями до молитви „Отченаш". Опис композиції такий: „Мойсей в купині Бога видит, под ним надпис: виденіе огня в купині (Исх. гл. 3)"[6]. Текст під композицією, до речі, такий самий і в Троїцькій церкві. Крім того, у Великій церкві з протилежного боку того ж склепіння була композиція „Валаамова ослиця"[7]. (У Троїцькій церкві ця композиція розміщена теж поблизу „Неопалимої купини", на тому самому північно-західному стовпі.) На „тій же стороні" склепіння Успенського собору, тобто поряд з „Неопалимою купиною", була композиція „Перетворення палиці на вужа": „Мойсей перед фараоном стоит, надпис: преміненіе жезла в змія (Исх. гл. 14)"[8]. Нагадаємо, що в Троїцькій церкві композиції „Перетворення палиці на вужа" і „Неопалима купина" розміщені у тому самому внутрішньому куті. Отже, в обох храмах ці сюжети були представлені поряд. Написи під композиціями також збігаються. Ще раз сюжет „Неопалима купина" у Великій церкві зображено на хорах. Серед зображень святих гір там була композиція з горою Синай. Вона описується так: „Моисеові явися Бог огнем во купині"[9].

Сюжет був популярний і серед українських теологів. Неодноразово згадується він в І. Галятовського. Двічі в „Ключі розумінія" провідник пов'язує відомий епізод з життя Мойсея з роздумами про людське тіло, однак тлумачення цього біблійного сюжету в обох випадках у нього неочікувано різне. У Другому казанні на Зішестя Св. Духа читаємо: „...гди хотіл Мойсей приступити до Бога, котрий показался ему в купині огненной, казал ему Бог иззути обув з ног, мовлячи: иззуй сапоги от ног твоих місто бо на нем же стоиши земля святая ест. Обувом называется тіло наше, бо яко обув покривает ногу, так тіло душу человічую покривает"[10]. У Першому казанні на Рождество Христове тієї ж книги висновок з означеного біблійного сюжету та ряду інших протилежний: „Розмаитих знаках показовался Бог предтим на світі людем, ак мовит апостол Павел (Евр. 1): Многочастне и многообразне древле глаголив Бог Отцем, Моисеве показался бог в квупиніогненной, израилтяном показался в вихрі,

[6] НБ України. Ін-т рукопису, ф. 1, № 5411, арк. 16 зв.—16-а.
[7] Там само.— Арк. 16 зв.
[8] Там само.— Арк. 16-а.
[9] Там само.— Арк. 22-а зв.
[10] Галятовський Іоаникій. Ключ розумінія.— Арк. 130 зв.—131.

Илии показался в вітрі, Давидові показался в шумі мужском, а нам тепер показался Бог в тілі человічом, котрое взял на себе од Пречистой Панни“[11].

Українські церковні письменники XVIII ст. (як, до речі, й автори теологічного задуму Троїцької церкви) демонструють неабияку розкутість думки. Шануючи церковні авторитети, вони водночас почуваються вільніше за своїх попередників у тлумаченні священних текстів, а відомі сюжети Святого Письма нерідко залучають для підтвердження власних інтелектуальних побудов.

Наведемо подібні приклади з церковної літератури й стосовно іншого згадуваного нами сюжету — „Перетворення палиці на вужа“ (північно-західний стовп Троїцької церкви). Петро Могила у „Казанні на погріб“ Великого Требника наводить цей біблійний сюжет з досить неочікуваного приводу: „Якож посполито ест нікоторим людем гди сами що робят нефоремного, за гріх того не мают, але гди инщій таковое що зділает, срого оному ганят, в чом сут подобними жезлу Моісеову, который гди в руці своей держав Моісей бив жезлом, скоро за се покинув оного на землю, амит став змією“[12].

І. Галятовський згадує момент розмови Мойсея з фараоном під час своїх роздумів про імена Божі: „Називается Син Божий, аз есм иже есм, Бо гди посиал Христос Моисея до фараона царя Египетского, сказал ему тое имя свое“ (Перше казання на Обрізання Христове)[13].

З-поміж сюжетів житійного циклу пророка в обох лаврських храмах найбільше було композицій на тему вручення Мойсеєві скрижалей із заповідями. У Троїцькій церкві їх дві: це композиції тріумфальної арки та апсиди дияконника. Крім того, є композиція „Явление Господнє Мойсеєві на Синайській горі“, у якій представлено момент, що передував врученню Декалогу (північно-західний стовп). Далі подаємо перелік усіх випадків зображення цього моменту у Великій церкві XVIII ст.

Отже, сюжет „Бог дає Мойсеєві Закон“ був представлений „во святой великой церкви в преддверии“[14]. Власне, цикл зображень там ілюстрував Десять заповідей. На західній стіні було зображено „во облаках тріангул и в нем греческим диалектом, написано (о О о), низу гору Синайскую и Святаго пророка Моисея скрижали, декалог на себі писанній имущим и вверху тріангуля написат Заповідь першую“[15]. Згідно з проектом, означений сюжет мав бути зображений також „за крилосами на склепінню“: „...По лівой стороні за лівим крилосом Мойсей пророк на горі огнем димящійся з крижалми; верху его имя Божіе по еврейску писанное; около его писаніе золотими значними літерами: закон мой сим дан бисть (Іоан. гл. I)“[16]. Подібна композиція мала бути також і на хорах Великої церкви. Серед згадуваного нами циклу святих гір у храмі було зображення св. гори Хорив. Композиція описується так: „...яко на ней [горі Хорив] людем израилским многожди Слава Божія Явися“. Далі перелічуються випадки

[11] Галятовський Іоаникій. Ключ розумінія.— Арк. 3.
[12] Могила Петро. Требник.— Арк. 1-го рах. 944.
[13] Галятовський Іоаникій. Ключ розумінія.— Арк. 16.
[14] НБ України. Ін-т рукопису, ф. 1, № 5411, арк. 16-а зв.
[15] Там само.
[16] Там само.— Арк. 20.

явлення Слави Божої, і серед них п'ятий: „Моисей пріят Закон“[17]. До речі, серед тих самих зображень, була й композиція „Пророк Ілля біля гори Хорив“: „Илія види Господа в хладі тонці...“[18] (У Троїцькій церкві цей сюжет, як згадувалося, втілено у великій композиції трансепту).

Композиція „Бог дає Мойсеєві Закон“ в Успенській церкві на хорах була представлена двічі. Другого разу — у приділі св. Андрія Первозванного, на правій стіні, „близ иконостаса“, під зображенням дванадцятьох апостолів. Її опис такий: „...Св. пророк Мойсей на горі Хориві молящійся, на коленах и близу его скрежали, над ним же сверху от облака труби и пламень горящій и пореді облака написано: О О о; надпис: Книга вторіи Мойсеови Исход глава 20“[19]. Якщо виходити з цього опису, це зображення мало бути подібним до композиції апсиди дияконника Троїцької церкви. І, нарешті, означений сюжет у Великій церкві був біля правого „крилосу“, нижче від зображення Богоматері з немовлям: „у третой штуці Моисей скрижали от Бога пріймае от облака (Исх. гл. 31)“[20]. Композиції на старозавітні сюжети, отже, в обох храмах були ті самі. Це стосується також більшости старозавітних сюжетів на стінах храму Святої Трійці й особливо — композицій вівтарної частини.

Лаврські майстри під впливом західноєвропейської ґравюри звертаються й до інших, менш поширених в образотворчому мистецтві сюжетів з життя Мойсея. Зокрема, у розписах вівтарної частини Троїцької церкви є такі композиції: „Мойсей окропляє вівтар жертовною кров'ю“ та „Покладання рук на тільця, готового до жертви“ (обидві — на тріумфальній арці). Перший із зазначених сюжетів так само був репрезентований у розписах фасаду Великої церкви „за великим олтарем [...] в мушлі...“[21] Написи під композиціями в обох лаврських храмах відбивали той самий момент біблійної історії. У Троїцькій церкві текст такий: „Мойсей Кровію Завіта олтар окропляет“. В Успенському соборі композицію супроводжував напис: „Принесе Моисей требу сланную Господу Богу телца и взяли кров, влія на олтар (Исх. 24)“[22].

Інші композиції у внутрішніх кутах Троїцької церкви, як зазначалося, також присвячені переважно темам з життя старозавітних патріархів. Причому, деякі з цих сюжетів представлено й на інших конструктивних частинах храму. Наприклад, „Жертвоприношення Авраама“ (кут між північним і східним пілонами південно-західного стовпа) зображено ще й в апсиді жертовника. Цей сюжет є також на іконі антипедіуму іконостаса. Композиція на сюжет „Гостинність Авраамова“ двічі представлена на північно-західному стовпі (на південному пілоні та внутрішньому куті між південним і східним пілонами). Це також і храмова ікона. Двічі зображений у Троїцькій церкві сюжет „Самсон, що роздирає пащу лева“ (внутрішній кут між східним і південним пілонами південно-західного стовпа та північна підпружна арка). Композиції на той самий сюжет у лаврському храмі різняться як за будовою, так і за майстерністю виконання.

---

[17] НБ України. Ін-т рукопису, ф. 1, № 5411, арк. 22-а зв.
[18] Там само.
[19] Там само.— Арк. 26-а.
[20] Там само.— Арк. 25 зв.
[21] Там само.— Арк. 30-а зв.
[22] Там само.

Додамо, що ці композиції Троїцької церкви теж мали аналоги серед барокових розписів Успенського собору. Значною в обох храмах була кількість композицій на теми з життя праотця Авраама. Крім уже згаданих широковідомих сюжетів, був і такий — „Обітниця Господня Авраамові". Трапляються зображення й самої фіґури праотця (у Троїцькій церкві така невелика композиція розміщена на північній підпружній арці у циклі „Сім Дарів Св. Духа").

Сюжет „Жертвоприношення Авраама", що тричі був представлений у храмі Святої Трійці, неодноразово зображений і у Великій церкві (причому переважно у вівтарній частині). Подаємо перелік усіх композицій „Жертвоприношення Авраама" у Великій Успенській церкві першої третини XVIII ст. та вказуємо їх місцезнаходження.

Кілька разів цей сюжет був репрезентований у жертовнику. Його зображено „от западной страни, на круглой фрамузі, про вході жертовника". Серед „фіґур" у „корподиментах" там була й композиція „Жертвоприношення Авраама". У проекті про неї написано так: „Авраам жрет сина Исаака, надпис: вірою приведе Авраам Исаака (к Евреом гл. 11)"[23]. Інший випадок зображення цього сюжету — „от западной страні над северними двоима дверми..." у жертовнику Великої церкви[24]. Опис композиції в проекті розписів такий: „На шестой иконі святій Авраам Исаака сина своего на жертвенник Богу возложи, с надписом: от діл оправдася Авраам и вознесе Исаака сина своего на олтар"[25].

У дияконнику Великої церкви — „Вівтарі Св. Архістратига Михаїла" сюжет „Жертвоприношення Авраама" також представлено кілька разів. На східній стіні „під гзимсами" він був зображений праворуч вікна. Композиція описана таким чином: „Ангел с небесі возбраняющ Аврааму жрети Исаака, глаголяй: Аврааме, Аврааме, не возложи руки твоея на отрочица" (Быт. гл. 22)"[26]. (Аналогічний текст супроводжує подібну композицію у внутрішньому куті південно-західного стовпа Троїцької церкви.) До речі, ліворуч віконного прорізу апсиди дияконника Великої церкви була композиція „Гостинність Авраамова" — „Три Ангели в Авраама"[27]. Відзначимо, що у просторі трансепту Троїцької церкви ці два сюжети також розміщені поблизу, на протилеглих гранях внутрішніх кутів хрещатих стовпів. У центральній апсиді Великої церкви „Жертвоприношення Авраама" було також на „фрамузі царських врат", з північного боку: „Святій Авраам Исаака на жертву приносит Богови; надпис: Аврааме, Аврааме, возми сина твоего единородного возлюбленого Исаака (Быт. гл. 22)"[28]. Цей сюжет у Великій церкві був залучений до циклу композицій на тему „Сім Дарів Св. Духа" у центральній апсиді. Композиція „Жертвоприношення Авраама" ілюструє Дар Благочестя. Опис її такий: „Авраам жертву приносит; надпис: „Аз ест Бог твой, благоугоди предо мною и буди непорочен (Быт. гл. 17)"[29].

---

[23] НБ України. Ін-т рукопису, ф. 1, № 5411, арк. 11.
[24] Там само.— Арк. 14-а зв.
[25] Там само.
[26] Там само.— Арк. 12.
[27] Там само.
[28] Там само.— Арк. 7 зв.
[29] Там само.— Арк. 6-а.

У передіконостасній частині Великої церкви композиція „Жертвоприношення Авраама" була представлена на хорах, „над правим крилосом над архимандричею формою": „...Авраам Исаака, сина своего, приносит в жертву и ангел з облак; внизу хартія"[30]. Ще раз цей сюжет у Великій церкві був представлений у розписах фасаду — „звні святія церкви за великим олтарем", у „мушлі". Цю композицію супроводжував такий текст: „Аврааме нині разуміх, ко ти боишися Бога и не пощаді сина своего любимаго мене ради (Быт. гл. 22)"[31].

Певна річ, не обминула сюжет „Жертвоприношення Авраама" і проповідницька література. І. Галятовський у Першому казанні на Страсті Христові у „Ключі розумінія" обігрує алегоричне значення цього сюжету. Проповідник подає до нього новозавітну антитезу (у відповідності до богослужіння Страсного тижня): „...Гди хотіл Авраам офіровати Богу Исаака сина своего, на той час показал ему Бог в тернии баранка, которого взявши Авраам офіровал Богу: и Христос ест баранком, так его назвал Иоан Креститель: се Агнец Божий. Отож тепер той Баранок знайдуется межи тернием, бо Его терновим вінцем укоронoвано"[32].

Л. Баранович згадує означений сюжет як приклад покори Господові, Страху Господнього: „Учитеся Авраамову послушанию иже послушлив бяше Богу, Исаака на жертву ему не возбрани [...] учитеся Исааковой Боязни Божии..."[33] Далі у своїй проповіді Л. Баранович цитує такий текст з пророцтва Ісаї: „Се отрок, его же изволих, возлюбленний мой, на иже благоволи душа моя (Іса. 12)"[34]. Нагадаємо, що аналогічний напис супроводжує композицію „Жертвоприношення Авраама" Троїцької церкви. Л. Баранович стверджує, що цими словами пророк Ісая описував Ісуса Христа[35]. Отже, значення цього сюжету — „Страсті Христові Старого Завіту". (В жертовнику Троїцької церкви під композицією „Жертвоприношення Авраама" уміщено композицію „Христос перед Пілатом".)

Неодноразово в обох храмах представлено і другий згадуваний нами сюжет Авраамового циклу — „Гостинність Авраамова". У Троїцькій церкві, крім двох композицій північно-західного стовпа (на південному пілоні та у внутрішньому куті між південним і східним пілонами), він відтворений на храмовій іконі. У Великій церкві, крім згаданої композиції на східній стіні дияконника, уміщеної „під гзимсами", праворуч вікна було ще кілька подібних зображень. Цей самий сюжет був представлений при вході до Великої церкви — „в предвеpiи на западной страні". Опис композиції такий: „Святая Тройца Авраамская, Святій Авраам с Сарою (Быт. гл. 8)"[36]. Подібна композиція була також на хорах, „над казалницею, над лівим крилосом, з самого верху". В проекті вона описана так: „Три ангели, у дуба Мамврія сидящіи и Авраам; много ліеншафтов, близскіи и да-

[30] Истомин М. П. Описание иконописи Киево-Печерской лавры // Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца.— Москва, 1898.— Кн. 12.— Отд. 3.— Приложение.— С. 57.

[31] НБ України. Ін-т рукопису, ф. 1, № 5411, арк. 31.

[32] Галятовський Іоаникій. Ключ розумінія.— Арк. 69.

[33] Баранович Лазарь. Труби на дні нарочития праздников.— К., 1674.— Арк. 107.

[34] Там само.— Арк. 107 зв.

[35] Там само.

[36] НБ України. Ін-т рукопису, ф. 1, № 5411, арк. 16-а зв.

лекіи, и хартія внизу; на ней же написано: бог в трех лицех Аврааму явися (Быт. гл. 11)“[37]. (Такий самий напис супроводжує композицію у внутрішньому куті північно-західного стовпа Троїцької церкви.)

Ще один згадуваний нами сюжет „Обітниця Господня Авраамові“ у храмі Святої Трійці розміщений у внутрішньому куті між північним і східним пілонами південно-західного стовпа. У розписах Великої церкви він був представлений серед зображень головного іконостаса. Ця композиція розміщувалася там в антипедіумі — „на томбі“, під іконою „Антоній та Феодосій Печерські“[38]. У проекті розписів про неї написано так: „Авраам в небо устрашенно смотрит; возри на небо, изчти звезди: тако будет семя твое (Быт. гл. 15), надпис: паче песка умножатся (Пс. 138)“[39]. (У проекті іноді даються два варіанти напису на композиції.) Перша цитата аналогічна до тексту, що супроводжує композицію стовпа Троїцької церкви. Судячи з опису, композиції в обох храмах мали бути подібними. Інший приклад зображення цього сюжету у Великій церкві — у розписах хорів, „над правим крилосом над архимандричею формою“. Опис композиції такий: „Бог Отец в облаках и звізд много около; на земли Авраам молится на колінах; хартія: Бог Аврааму обіщает дати сімя, яко звізди небесния (Битія)“[40].

Декілька сюжетів і у Троїцькій, і у Великій церкві присвячено історії старозавітного патріарха Якова. Це, насамперед, „хрестоматійні“ „Яковова драбина“ та „Ісаак благословляє свого сина Якова“. Перший з означених сюжетів у храмі Святої Трійці уміщено у внутрішньому куті між південним і східним пілонами північно-західного стовпа. У Великій церкві він був представлений у дияконнику, „при царских вратіх на круглой фрамузі“: „Ліствица утвержденна на земли до небес, ангели восхождаху и нисхождаху по ней, и Бог верху ея (Быт. 28) надпис: се ліствица и ангели Божіи восхождаху и нисхождаху по ней“[41]. В Успенському соборі цей сюжет був зображений також на хорах, „над казалницею, над лівим крилосом“. Опис його у проекті такий: „...Яков на земли спящий, и ведле него три ангели стоячіи, ліствица аж до облак; в облаках Дух Святій, леншафти внизу, близкіи и далекіи, хартія внизу: Ліствица Іяковля до небес“[42]. Під композицією Троїцької церкви напис такий самий.

У тогочасних проповідницьких творах цей біблійний сюжет міг тлумачитися по-різному, відповідно до нагоди, котрій присвячувалася проповідь. Виходячи з цього, різні були й висновки для слухачів. Наприклад, І. Галятовський у „Ключі розумінія“ знаходить у цьому сюжеті алегоричне позначення різних поколінь з роду Христового: „виділ Иаков Патриарх старозаконний Драбину высокую барзо, которая стояла на земли, верх її дотикался неба, а през тую драбину ангели зступовали з неба на землю, и вступовали з земли до неба. Учителя Церковнии тоею драбиною називают род Христов, бо як в драбині знайдуются розмаитии стопні, так в роді Христовом: ведлуг натури человечої знайдуются люде стану розмаи-

[37] Истомин М. П. Описание...— С. 56.
[38] НБ України. Ін-т рукопису, ф. 1, № 5411, арк. 1-а зв.
[39] Там само.
[40] Истомин М. П. Описание...— С. 57.
[41] НБ України. Ін-т рукопису, ф. 1, № 5411, арк. 13.
[42] Истомин М. П. Описание...— С. 56.

того, знайдуются царі, Пророки, священники, и Патриархи старозаконние, которих величает евангелист Матфей в главе первой мовячи: книга Родства Ісуса Христа" (Перше казання на Вознесіння)[43].

Л. Баранович уподібнює Яковову драбину до Хреста Господнього й робить з цього сюжету „моральний висновок для прочан": „Хвалится Иаков своею Лествицею: и се Лествица утверждена на землі, ея же конец досязае до Небеси, и Ангели Божии восхождаху и нисхождаху по ней, Господь же утверждашеся на ней наша Лествица Крест Господен: на нем Христос Велика совіта Ангел, всім, всход изяви к Небеси: и сею Лествицею нисходят Ангели хранители наши к нам, учаще нас, да сею Лествицею тецім на предлежащіи нам подвиг, в слід носящаго Крест Христа, да свой крест понесем" (Слово перше на Воздвиження Честного Креста Господня)[44].

Сюжет „Ісаак благословляє сина свого Якова" представлений на композиції у внутрішньому куті між південним і східним пілонами південно-західного стовпа Троїцької церкви. В Успенському соборі цей сюжет був представлений неодноразово. Він розміщувався на південному склепінні храму. Розписи представляли велику композицію „Поклоніння старців та ангелів агнцю". Нижче було зображення ангелів з сурмами. Під ними — композиція „Ісаак благословляє сина свого Якова"[45]. У проекті вона описана так: „Изображено Исаака с сином своим, надпис: Исаак благословит сина своего Иакова (Быт. гл. 27)"[46]. Такий самий напис супроводжує композицію Троїцької церкви. Ще раз подібна композиція була представлена в центральній апсиді Великої церкви, з південного боку. Цей сюжет був ілюстрацією до композиції „Дар Розуміння" циклу „Сім Дарів Св. Духа": „Пятий Дар Св. Духа: Святій Ісаак благословит Іякова (Быт. гл. 27)"[47].

Сюжет із житія старозавітного патріарха Йосипа — „Йосипові сни" так само був представлений у розписах обох лаврських храмів. У Троїцькій церкві цю композицію уміщено у внутрішньому куті між північним і східним пілонами північно-західного стовпа. В Успенському соборі означений сюжет був зображений на південному склепінні під згадуваною вже композицією „Поклоніння старців та ангелів агнцю", поряд з композицією „Ісаак благословляє сина свого Якова"[48]. В обох лаврських храмах ці зображення супроводжував однаковий напис: „Два сна еден о снопах, второй о звіздах, кланяющіхся Іосифові (Быт. гл. 37)"[49].

В обох лаврських храмах були й сюжети з життя Самсона. Композиція „Самсон, що роздирає пащу лева" у Троїцькій церкві, як згадувалося, представлена у внутрішньому куті південно-західного стовпа та на північній підпружній арці у циклі „Сім Дарів Св. Духа". В Успенському соборі цей сюжет також кілька разів був залучений як ілюстрація до циклу „Сім Дарів Св. Духа". Одна така композиція містилася у циклі зображень „Сім Дарів Св. Духа" в центральній вівтарній апсиді: „снійде на Сампсо-

---

[43] Галятовський Іоаникій. Ключ розумінія.— Арк. 100 зв.
[44] Баранович Лазарь. Труби на дні нарочития праздников.— Арк. 25.
[45] НБ України. Ін-т рукопису, ф. 1, № 5411, арк. 16-а.
[46] Там само.
[47] Истомин М. П. Описание...— С. 52.
[48] НБ України. Ін-т рукопису, ф. 1, № 5411, арк. 16-а зв.
[49] Там само.

на Дух Господен восхити лва и растерза и (Суд. гл. 14)"[50]. (Такий самий текст, до речі, супроводжує композицію стовпа Троїцької церкви.) Інша композиція на цей сюжет була в іконостасі „в преддверіи" Великої церкви. У цьому випадку ілюстрація до „Дара кріпости" описана таким чином: „Самсон растерзаяй лва, сот медовен во устіх имуща (Суд. гл. 14)"[51]. Композиція „Самсон, що роздирає пащу лева" була представлена в Успенському соборі й на хорах, „над казалницею над лівим крилосом". Опис її такий: „Самсон лва раздирает; хартія (Цар. 1, гл. 14)"[52].

Композиція „Самсон, що несе ворота Гази" у Троїцькій церкві розміщена у внутрішньому куті між північним і східним пілонами північно-західного стовпа. У Великій церкві подібне зображення було „на [...] слупі от панікадила великаго от хор"[53]. „Над правим крилосом над архимандричею формою" там була така композиція: „...град вдалекосцях, а ближшей Самсон врата градскіи несет; внизу хартія (Царств. 1, гл. 6)"[54]. Зображення, як засвідчує цей опис, було подібним до композиції Троїцької церкви.

У Троїцькій та Великій Успенській церквах був також представлений сюжет „Даниїл тлумачить сон Навуходоносорів". У храмі Святої Трійці це композиції у внутрішньому куті між західним і південним пілонами південно-західного стовпа та північної підпружної арки (у другому випадку — у циклі „Сім Дарів Св. Духа"). Цей сюжет у Великій церкві також був ілюстрацією до Дару Розуму у циклі „Сім Дарів Св. Духа". В одному випадку він був зображений у центральному вівтарі, з південного боку. Опис композиції такий: „Святий пророк Даниїл з хартією: соніє излагаю царем; надпис: Бог даяй премудрость мудрія и невідущим смишленія (Дан. гл. 2)" (у проекті наведено два варіанти напису до цієї композиції)[55]. В іншому випадку означений сюжет був представлений в іконостасі „в предверіі" Успенського собору. В проекті про це зображення сказано так: „святій пророк Даниил цару Навходносору соніе излагаяй (Дан. гл. 1)"[56].

Ще один „хрестоматійний" старозавітний сюжет — „Валаамова ослиця" — теж був відтворений у барокових розписах обох лаврських храмів. У храмі Святої Трійці це композиція між західним і північним пілонами північно-західного стовпа. В Успенському соборі означений сюжет був зображений двічі. В одному випадку він розміщувався на склепінні над „великим паникадилом". Розпис склепіння представляли зображення неба, нижче були медальйони з чотирма євангелістами, під ними — зображення ангелів, а по боках — ілюстрації до молитви „Отченаш". У проекті розписів вказано, що „понизше того пророку Валааму Ангел возпрещая". Композицію супроводжував текст: „В ослі Валаама (Числ. гл. 22)"[57]. На композиції стовпа Троїцької церкви напис аналогічний. Ще раз у Великій

[50] НБ України. Ін-т рукопису, ф. 1, № 5411, арк. 6 зв.
[51] Там само.— Арк. 17.
[52] Истомин М. П. Описание...— С. 56.
[53] Там само.— С. 57.
[54] Там само.
[55] НБ України. Ін-т рукопису, ф. 1, № 5411, арк. 6 зв.
[56] Там само.— Арк. 17.
[57] Там само.— Арк. 16 зв.

церкві подібна композиція була представлена у дияконнику, „при царських вратах на круглой фрамузі": „Валаам пророк язический яздяй на осляти, ему же Ангел Божий стоя з мечем претит (Числ. 22). Надпис: Валаам узрі Ангела Божія пред стояща на пути"[58].

У статті розглянуто композиції системи розписів Троїцької надбрамної церкви. Ми свідомо обмежилися композиціями у внутрішніх кутах хрещатих стовпів. Цілком закономірний розгляд нової сюжетики храму в контексті української ораторської прози. Навіть поодинокі, вибіркові приклади дають підстави говорити, що певні сюжети у проповідницьких творах та барокових розписах лаврської школи виявляються „універсальними". Той чи той біблійний сюжет міг залучатися для роз'яснення різних теологічних догматів. Українські богослови доби бароко у своєму розумінні Святого Письма дотримувалися європейської середньовічної традиції, що передбачала поліваріантність тлумачення біблійних текстів. Цей прийом був запозичений і образотворчим мистецтвом, що бралося не тільки ілюструвати священний текст, але давати своєрідний „коментар" до догматичної символіки. Власне розписи Троїцької церкви подають приклад блискучого поєднання тонких теологічних висновків та іконописної майстерности.

Alina KONDRATIUK

THE DECORATIONS IN THE INTERNAL CORNER OF THE CROSS-LIKE COLUMNS IN THE TRINITY CHURCH OF THE KYIVAN CAVE MONASTERY

Almost all the decorations of the Trinity Church of the Kyivan Cave Monastery are closely connected with the sermon narratives. The biblical decorations were used to interpret various theological dogmas. In the epoch of baroque, Ukrainian theologians stuck to the European tradition of interpreting the Scriptures, which was based on the multiplicity of interpretations of the biblical texts. This device was also used in painting which also added peculiar commentaries to the dogmatic symbols. The decorations in the Trinity Church offer a perfect example of the combination of theological conclusions and the art of icon painting.

[58] НБ України. Ін-т рукопису, ф. 1, № 5411, арк. 13.

Роман ОДРЕХІВСЬКИЙ

ЕКЛЕКТИКА В ІКОНОСТАСНІЙ РІЗЬБІ ГАЛИЧИНИ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ

Іконостасна різьба XIX — початку XX ст.— це переважно еклектичне поєднання різних стилів або наслідування одного. Слабкий відгомін класицизму ще вчувався лише у перші десятиліття XIX ст.

Класицистичні риси притаманні, зокрема, іконостасній різьбі церкви св. Параскевії (Дрогобич, 1815)*. Можна завважити певні паралелі цього іконостаса з іншими галицькими іконостасами, які мають класицистичні прикмети, наприклад, з іконостасом собору Пресвятої Трійці (Сянок, 1774), передусім ідеться про повноярусність (по п'ять ярусів в обох іконостасах), наявність тонкої орнаментальної різьбленої смуги над намісним ярусом. У дрогобицькому це мотив трилисника, у сяноцькому — звивистий акантний мотив, дещо схожий на давньоруську плетінку. Обидві смуги виконані прорізною різьбою.

Цінною є спроба виділити образ Христа у Славі величиною живописного поля, а не колонками чи якимись іншими засобами об'єму, такими поширеними у часи бароко. Горішній ярус пророків увінчує ажурна різьба, яка в сяноцькому варіанті нагадує прорізний мотив звивистого стебла у декорі різьбою ікон пророчого ярусу в попередні віки, а в дрогобицькому — мотив трилисника, що над намісним ярусом того ж іконостаса, тільки над пророчим — він густіший, і тому його верхня силуетна лінія більше гострошпильчаста.

Зауважуємо у дрогобицькому іконостасі накладну різьбу рослинного мотиву, що фланкує верхні крайні поля арок, у яких уміщено образи апостолів. Різьбу подібного мотиву можна побачити в тому ж місці в ренесансних і барокових іконостасах. Це свідчить про вплив попередніх періодів. Хоча пластичність різьби орнаменту дрогобицького іконостаса більш площинна.

Риси класицизму притаманні іконостасу церкви Покрови Пречистої Богородиці у Команчі (Підкарпатське воєводство, Сяноцький повіт, Польща, 1805). Його основний декор — білі колонки з коринфськими капітелями, які фланкують образи намісного та апостольського ярусів, а також прямолінійний мотив лаврового листка, що де-не-де накладною різьбою

---

* Розуміємо, що класицизм не знайшов такого глибокого відображення в іконостасній різьбі Галичини, як бароко чи рококо, однак уважаємо за потрібне згадати окремі об'єкти, де були зауважені риси класицизму.

декорує вертикально іконостасну стіну. Цікаво, що тонкої горизонтальної різьбленої смуги орнаменту над намісним ярусом, якою оздоблено сяноцький і дрогобицький іконостаси, у команчівському немає. Можливо, це пов'язано з тим, що царські ворота вставлені з давнішої церкви, у ньому набагато більші від дияконських і, на нашу думку, непропорційно високі, що зумовило таку ж велику висоту, очевидно, підпасованого до воріт усього намісного ярусу.

Зазначимо, що подібної різьбленої смуги немає і над намісним ярусом іконостаса церкви св. архангела Михаїла у Туринському (Сяноцький повіт, Підкарпатське воєводство, Польща, 1838) недалеко від Команчі. Однак тут натомість бачимо лінію фризового пояска, яка місцями переривається пілястровими капітелями, удекорованими розетами. Риси класицизму в іконостасі підкреслюють, крім чіткої стриманої структури, вертикальні рівні смуги лаврового листка, виконані накладною різьбою.

У другій половині XVIII ст., коли поширеним стилем було рококо, в галицькому іконостасі висоту іконостасної стіни дуже часто обмежувано лише намісним ярусом (Успенська церква у Львові, церква св. пророка Іллі у Красному Буського району Львівської обл. та ін.). Це було зумовлене рядом причин, зокрема, припускаємо, давало можливість оглядати з нави запрестольну ікону. Очевидно, що під впливом цього обмеження висоти іконостасної стіни і з'явився згаданий орнаментальний, найчастіше — ажурний поясок над намісним ярусом. Цілком можливо, що таким чином поступово виникав „розірваний", як його називають деякі дослідники[1], простір поміж намісним і празниковими ярусами іконостаса. Цей „розірваний" простір найчастіше мав вигляд округлого сегмента, переважно у вигляді половини або менше половини кола. Інколи силует такого отвору міг мати й інший обрис. Власне, цей округлий отвір поміж намісним і празниковим ярусами остаточно утвердився і став дуже поширеним у часи еклектизму, тобто протягом XIX ст. Припускаємо, що округлий отвір уже був у часи так званого другого рококо, яке потіснило до 40-х рр. XIX ст. позиції класицизму[2].

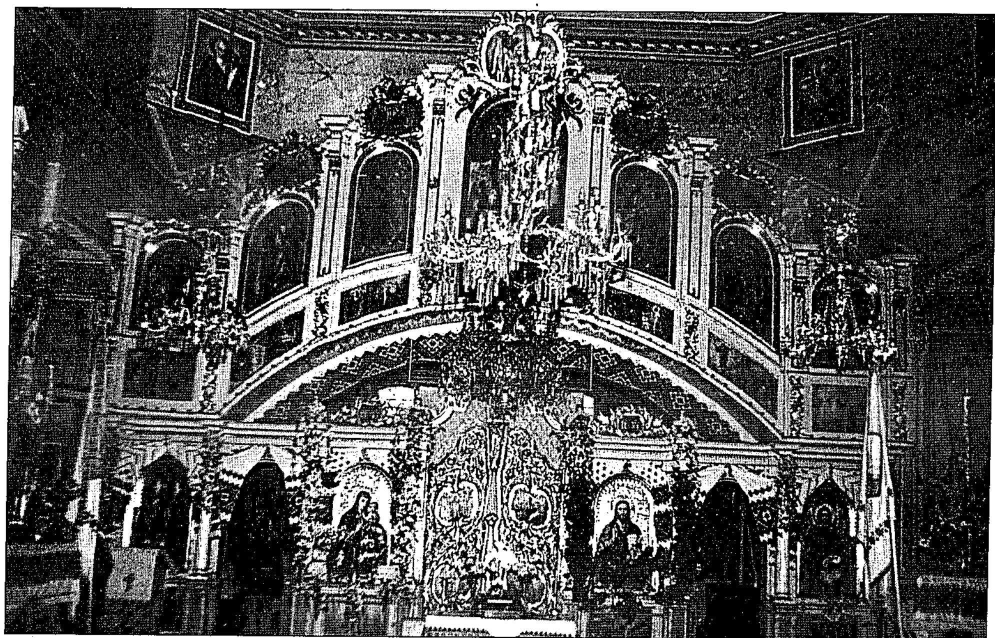
До створених у період неорококо зачисляємо іконостас церкви Преображення Господнього у Волосянці (Сколівський район Львівської обл., приблизно зі середини XIX ст., хоч сама церква з 1762 р.) (Іл. *1*). Цей іконостас має повний репертуар у п'ять ярусів і ще невеликий округлий отвір між намісним та празниковими ярусами. Різьбою іконостас прикрашений рідко. Образи намісного ярусу оздоблені білими округлими колонками, образи празникового — вертикальною смугою накладної позолоченої різьби мотиву рокайль на світлому тлі. Останнє скомпоновано так, що смужки цієї накладної різьби імітують пілястри, що мали б членувати простір поміж образами.

Така ж імітація пілястрів поміж картинами декорує апостольський ярус. Адже насправді тут тільки невеликий об'єм пілястрових капітелей. Стовбури пілястрів зображені лінійно — обведені позолотою по контуру. Вони виділяються своєю позолоченою різьбою мотиву рокайль та мотивом листя рослин з майже остаточно втраченою рослинною подібністю

---

[1] Див., зокрема: Бервецький З. Церква св. Даніїла Стовпника в с. Макуневі // Сакральне мистецтво Бойківщини. Треті наукові читання пам'яті Михайла Драгана.— Дрогобич, 1998.— С. 101.

[2] Кес Д. Стили мебели.— Будапешт, 1979.— С. 188.



Іконостас з церкви Преображення Господнього
з с. Волосянки Сколівського району
Львівської області



Іконостас з церкви Пресвятої Трійці
у с. Микуличині Івано-Франківської области.
1866 р.

різьбленого декору обрамлення образів пророчого ярусу. Подібна різьба декорує картуші, які обрамляють написи над іконами Богоматері з Дитиною та Ісусом Христом у намісному ярусі. Вази, які фланкують ці картуші та розрив над ними під празниковим ярусом, сприймаємо як рококові ремінісценції ще з недавньої другої половини XVIII ст., коли подібним закінчувалася висота іконостасної стіни. Тепер же, приблизно через сімдесят—вісімдесят років ця іконостасна стіна продовжується угору, але після „розриву", тобто округлого отвору над намісним ярусом.

Завершальним верхнім акцентом є декорований гостросилуетним рокайлевим різьбленим обрамленням центральний живописний образ біблійного мотиву просто над образом Христа у Славі. Перший виділяється як найвищий в іконостасі та найбільший у пророчому ярусі.

Рококове враження від іконостаса посилюють верхнє і нижнє завершення царських воріт, які завершуються згори і знизу стрімко направленими уверх, у напрямку до центральної колонки есованими рокайлевими елементами, утворюючи під воротами досить високий округлий отвір, який ніби перегукується з таким же вигадливої форми верхнім завершенням воріт та аркоподібної конструкції над ними. Остання міститься там, де у рококовому іконостасі часто був розкішно декорований різьбленим обрамленням образ „Тайна вечеря".

Подібно виділені за верхнім і нижнім краями свого силуету царські ворота іконостаса церкви Пресвятої Трійці у с. Микуличині Івано-Франківської обл. (1866) (Іл. 2). Цей силует теж гармонійно доповнює неорококовий вигляд чотириярусного іконостаса. Якщо порівняти пластику в оформленні волосянківських та микуличинських воріт, то у перших оздоба дещо об'ємніша. На тлі ажурної різьби рослинного мотиву із зображенням грон винограду на обох стулках волосянківських воріт уміщено традиційні для рококо чотири медальйони неправильної форми із живописними зображеннями євангелістів. Зовнішній силует кожного медальйона у вигляді рокайль з розривом літери С до середини.

Пластика різьби микуличинських воріт більш площинна — рослиноподібний мотив, який покриває обидві стулки, не такий ажурний і менше подібний до конкретних видів рослин, ніж у волосянківському. На відміну від волосянківських, микуличинські ворота прикрашені не чотирма, а шістьма живописними образами більш правильної овальної форми із зображеннями євангелістів та інших біблійних персонажів.

Прикраси над намісним ярусом микуличинського іконостаса виразно сприймаються як ремінісценції рококо — вази, круги з гострими промінням, оздоблені різьбленням шрифтові картуші. Отвір поміж намісним і празниковими ярусами уже дещо вищий, аніж у волосянківському іконостасі, але не круглий, як в останньому, а радше форми неправильного овалу. Зрештою, неправильний овал більше відповідає духу рококо, ніж коло. Образ „Тайна вечеря" сполучений в один конструктивний елемент з образами празникового ярусу. Поле поміж образами цього ряду декорує візерунок, виконаний накладною різьбою зміненого рослинного мотиву і рокайль. Змінений рослинний мотив вдало гармоніює з аналогічним, який прикрашає царські ворота. Апостольський ярус складається лише з трьох картин: на центральній зображений „Христос у Славі", на обох крайніх — по шість постатей апостолів. Пілястри, як і у волосянківському іконостасі, зображені лінійно за контуром, реально об'ємні лише їх капітелі. Отже,

можемо говорити, порівнюючи ці два іконостаси, про певну систему неорококового декору архітектурними об'ємами і накладною різьбою.

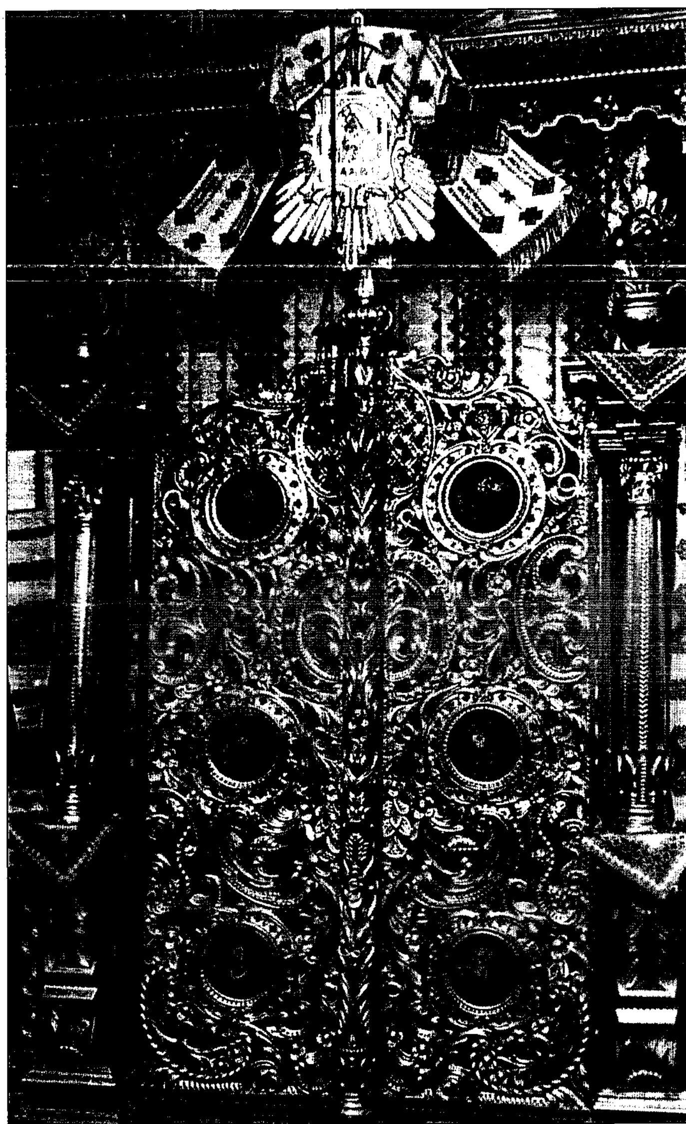
Завершує іконостас традиційний пророчий ярус. Образи намальовані на ускладнених за силуетом прямокутних полях. Цікаво, що до іконостаса церкви Пресвятої Трійці по обидва боки допасовано по два з кожного боку образи: по одному обабіч — на рівні сеґментного отвору, по одному — на краях апостольського ярусу. Кожен з цих чотирьох образів фланкований з обох боків пілястрами, а зверху — вазами. Крім того, два нижні з цих образів увінчані зверху кожен трьома празниковими образами, які доповнюють не зображені у празниковому ряді над сеґментом релігійні свята. На нашу думку, автору микуличинського іконостаса більше, ніж авторові волосянківського, вдалося втілити в іконостасній стіні дух і образ неорококо. Якщо ж аналізувати лише царські ворота обох церков, то тут ми можемо зробити висновки навпаки — волосянківським воротам рококові риси характерні у більшій мірі, ніж микуличинським.

Специфічне трактування іконостаса у розумінні домінування неорококо спостерігаємо у церкві св. Івана Золотоустого у Поляні (Миколаївський район Львівської обл., 1802). Царські ворота у нижній і верхній частині мають силует дещо подібний до волосянківських та микуличинських — середня колонка трохи виступає за вертикаллю вверх, і нижня, і верхня горизонтальні планки обох стулок воріт при їх з'єднанні з крайніми вертикальними зовнішніми планками утворюють зигзаг угору специфічного силуету (Іл. *3*). Останній, на нашу думку, вдало асоціюється з рококо. У самому ж різьбленому тонкому ажурному декорі обох стулок воріт мало ще помічаємо прикмет класичного рококо — хіба що вигнуті крайні верхні й нижні горизонтальні планки та рокайлеві елементи, які місцями вплітаються поміж есований мотив лози, листків та плодів винограду. Характер рисунка і пластики рослинного мотиву великою мірою відповідає його природі й не втратив характерну для класичного рококо подібність до рослин. Обоє дияконських воріт по всій площині прикрашені рококовим трельяжем, а білі округлі колонки, які фланкують царські, дияконські ворота, образи намісного ярусу, завершуються внизу пілястровими підставками, удекоровані золоченим мотивом рокайль, виконаним технікою накладної різьби. Посилює рококове враження від намісного ярусу верхнє завершення — живописні картуші з написами „**МˆР ΘˆV**" та „**ІˆС ХˆС**" відповідно над образами Марії та Ісуса. Кожен з таких картушів — округлої форми і з гострими променями, які розходяться у всі боки. І як завершальний акорд цього цікавого і складного завершя намісного ярусу сприймаються круглі скульптури ангелів з золоченими крилами з по-рококовому розфарбованими обличчями ніжного тілесного кольору.

Округлий сеґмент отвору поміж намісним і празниковими ярусами — невеликий, ще нижчий, ніж у волосянківському іконостасі, з чого можемо припустити, що іконостас виконано, мабуть, ще в першій половині XIX ст. Це враження посилюється, якщо проаналізувати верхню частину іконостаса. Образ „Тайна вечеря", який є центральним у празниковому ярусі, фланкують імітовані „пілястри", обведені по контуру лінією й удекоровані всередині обведеної площини золоченою накладною різьбою стилізованої рослинної ґілки й акантового мотиву. Такі ж пілястри, які насправді не об'ємні, а лише намічені за силуетом, декорують інші образи празникового ярусу — вони згруповані по два образи, кожен округлої форми,



Царські ворота церкви з св. Івана
Золотоустого у с. Поляні Миколаївського
району Львівської області



Царські ворота з церкви Чесного Хреста
у м. Надвірній Івано-Франківської області. *1835 р.*

фланковані цими імітованими пілястрами. А ось образи вище — апостольського ярусу — фланковані округлими колонками з типовими бароковими перехватами. Кожну ж пілястрову капітель над кожною такою колонкою завершує зверху, вже на рівні пророчого ярусу, невелика барокова ваза. Отже, пророчий ряд являє собою цікавий ритм обрамлених ажурною різьбою звивистого рокайлевого мотиву округлих образів з пророками та ваз поміж кожним образом.

Такий низький отвір „розриву“ поміж намісним і апостольським ярусами, наявність округлих різьблених барокових колонок з перехватами, ваз та деяких інших елементів дають підстави припустити, що під час створення цього іконостаса ще живими були традиції XVIII ст.

Як такий, що йому притаманні риси неорококо, характеризуємо також іконостас церкви Чесного Хреста у Надвірній (Івано-Франківська обл., 1835) (Іл. *4*). Особливо це помічаємо в елементах декору намісного ярусу. Над останнім бачимо також отвір-„розрив“, а вище — інші яруси іконостаса. Сеґмент розриву — не круглий, а специфічної форми низької і широкої трапеції. Образи празникового ряду фланковані гранчастими пілястрами, а апостольського — округлими колонками з перехватами. Спосіб декору цих колонок і пілястрів — аналогічний тим, що характерні попереднім століттям. Отже, як і в полянській церкві, у надвірнянській бачимо виразні ремінісценції XVIII ст.

Цікавий, переважно рококовий, декор намісного ярусу. Над останнім бачимо круглі барокові вази з квітами. Вази і квіти виконані в металі, а не у дереві, що надає їм металічного полиску, який гармонійно доповнюється позолотою дрібної ажурної різьби усіх трьох воріт. В основі композиції царських воріт лежить великорокайлевий мотив, який повторюється, але вже не як панівний, у декорі дияконських воріт. Привертає увагу декор центральної колонки царських воріт, яка виступає досить високо. Тут взаємопереплітаються прорізна та виконана на тлі рельєфна різьба мотиву рокайль, квітів та листків рослин. Мотив різьби центральної колонки набагато дрібніший від великої рокайль та вплетених поміж нього таких же дрібних голівок квітів, колоска на обох стулках воріт.

У декорі різьбою обох дияконських воріт такий же великомасштабний рокайлевий мотив зображено лише у нижній частині — під образом архангела. Весь інший простір навколо образа — у середній і верхній частинах воріт — зайнятий прорізною різьбою узагальненого і досить стилізованого, але такою ж мірою, як на царських воротах, мотиву стебла, листків та голівок квітів. Усі троє воріт у намісному ярусі фланковані кожні обабіч округлими колонками з вирізьбленими дрібними насічками, які при погляді здалека спираються на ялинковий вертикальний орнамент. Увінчуються ці колонки зверху капітелями з поєднанням різьблення іонічного та коринфського ордерів. Унизу колонок містяться пілястрові підставки, прикрашені різьбленим орнаментом з декоративних стилізованих листків.

Яскравим прикладом того, як спростився та вихолостився неорококовий стиль у другій половині XIX ст., є іконостас церкви архангела Михаїла у Тисовцях (Сколівський район Львівської обл., 1863)*. Власне прикмети впливу мають лише намісний ярус та його наверш. Верхній

*Церква міститься на території Львівського музею народної архітектури і побуту.

празниковий, апостольський яруси розділені з намісним напівовальним отвором, характер їх типовий для кінця XIX — початку XX ст. Образи цих ярусів фланковані тоненькими округлими колонками. Крім того, зверху вони удекоровані смугою профільованого силуету дрібної округлої хвилі. Подібний мотив прикрашає верхній фриз намісного ярусу. Над фризом останнього бачимо круглі точені вази з округлими картушами з написами. Кожен із картушів удекорований різьбленими променями, які розходяться від центра. Але форма цих променів набагато простіша, ніж у попередньо розглянутих неорококових іконостасах. Обоє дияконських воріт покриті мотивом спрощеного трельяжа — скісної решітки з ромбиками на перехрестях. Ромбики заміняють традиційні рококові розети у цих же місцях. Царські ворота прикрашені медальйоном із живописним зображенням Ісуса Христа.

Про типовість спрощеної схеми неорококо у другій половині XIX ст. свідчить не тільки тисовецький, але й ряд інших іконостасів, зокрема іконостас церкви Покрови Пресвятої Богородиці у Ялинкуватому (Сколівський район Львівської обл., 1868). Рис неорококо дошукуємося у намісному ярусі цього іконостаса. Вони загалом нагадують нам схему тисовецького іконостаса. Тільки сеґмент над намісним ярусом іконостаса з Ялинкуватого більш округлий, це фраґмент кола, а не овал, як у тисовецькому. У декорі намісного ярусу іконостаса церкви Покрови Пресвятої Богородиці (Ялинкувате) така ж спрощеність форм у порівнянні з попередніми неорококовими, як і в церкві архангела Михаїла (Тисовець).

Верхи округлих колонок, які фланкують образи намісного ярусу, увінчані капітелями. Ці капітелі удекоровані різьбою спрощеного і лінійно стилізованого коринфського ордера, а над ними у декілька ярусів виступають одна над другою пілястрові капітелі. Останні сприймаються, проте, як багатоярусний фриз і розміщені лише над колонками. Самі ж образи увінчані зверху округлими глухими арками, удекорованими накладною рокайлевою різьбою. Намісний ярус прикрашений зверху круглими металевими вазами, уміщеними над колонками, а над образами — округлі картуші з написом круглої форми з такими ж, як у тисовецькому, спрощеними променями, що розходяться навколо.

Характер декору всіх трьох воріт теж нагадує тисовецький іконостас — обоє дияконських воріт прикрашені по всій поверхні досить великою скісною, трельяжною решіткою з розетками, подібними до ромбів на перехрестях. Різьба ж царських воріт досить площинна, з дрібним ажуром. Тонка есована лінія вирізьбленої лози винограду з такими ж витонченими листками і плодами оточує чотири неправильної форми живописні медальйони євангелістів на стулках царських воріт. Лоза над медальйонами вигинається у форму великої рокайль. Барокові та рококові ремінісценції довершують невеликі округлі дерев'яні чаші над зовнішніми верхніми краями стулок воріт — по одній з кожного боку.

Празникового ярусу в іконостасі немає. Дрібні колонки, які фланкують образи апостольського ярусу, удекоровані перехватами виразно читабельними за силуетом, чим показано, що ці бароково-рококові ремінісценції проіснували до другої половини XIX ст.

Розуміємо, що риси неорококо можна відшукати не лише серед розглянутих церков. Однак уже цей огляд переконує у тому, що в першій половині та середині XIX ст. необарокові тенденції у різьбі іконостасів були

помітними. Водночас у зазначений період, ближче до середини XIX ст. знову відчувається подих класицизму, очевидно, як частини еклектичної стилістики.

Цікавий у цьому плані іконостас церкви Петра і Павла у Красноїллі (Верховинський район Івано-Франківської обл., 1840) (Іл. 5). Цей об'єкт, як і інші, дає підстави говорити, що „розрив", тобто отвір в іконостасній стіні поміж намісним і празниковим ярусами, на той час уже став звичним, хоча він ще не такий високий, як трапляється згодом.

У декорі верхньої частини обох дияконських воріт помічаємо трельяжну скісну решітку з розетами на перехрестях — як вплив популярного тоді неорококо. Колонки ж, які фланкують ворота і образи намісного ярусу, удекоровані канелюрами на їх стовбурі та круглими капітелями іонічного ордера.

Цілком статичні верхні празниковий, апостольський і пророчий яруси іконостаса. Образи празникового ярусу розчленовані поміж собою низькими і широкими пілястрами, удекоровані позолоченою накладною різьбою невиразного за характером рослиноподібного мотиву. Овальні образи апостольського ярусу разом із образом „Христос у Славі" фланковані кожен округлими колонками світлого кольору під слонову кістку. Колонки удекоровані капітелями з поєднанням різьби іонічного та коринфського ордерів. Верхня і нижня частини іконостасної стіни над овальної форми образами апостолів удекоровані накладною різьбою, подібною до тої, яка декорує пілястри празникового ярусу. Лише над образом „Христос у Славі", який уміщено, на відміну від живописних зображень апостолів, в аркоподібному обрамленні, ця накладна різьба застосована ширше і густіше, однак характер її подібний — завитки рослин невиразної форми, місцями подібними до рокайль. Лише в декорі образа „Христос у Славі" поміж цей мотив стебел і листя вписано зображення виноградних грон.

Образи найвищого пророчого ярусу форми неправильного овалу удекоровані таким же невиразним обрамленням у вигляді звивистого стебла у поєднанні з асоціаціями на рокайль в окремих місцях. Увінчується іконостас зверху образом Отця Вседержителя над образом „Христос у Славі". Образ „Отець Вседержитель" фланкований у нижній частині круглими вазами, а у верхній — двома овальними образами пророків. Характер різьблених елементів навколо вазоподібних фіал, які декорують за центральною вертикальною віссю знизу і зверху ці два пророчі образи над образом Отця Вседержителя, близькі характером до різьблених мотивів, що декорують царські ворота цієї церкви. Особливо це стосується верхньої частини тонкого ажурного різьбленого рослинного мотиву обох стулок воріт, який місцями нагадує рокайль. Обидві стулки воріт декорують лише два великі живописні образи овальної форми із зображенням Благовіщення. У нижній частині обох стулок воріт цей же різьблений схожий на рокайль мотив переплітається з голівками соняшника.

Отже, помічаємо в одному іконостасі одночасно і неорококові, і неокласицистичні деталі, які гармонійно поєднались поміж собою. Округлий отвір над намісним ярусом удекорований у верхній частині зубчастим мотивом. Припускаємо, що отвір-„розрив", як правило, у верхній його частині, удекорований профілюванням або різьбленням,— це подальша еволюція декоративної, прикрашеної різьбою смуги над намісним ярусом в іконостасах із рисами класицизму у попередні роки (згадаймо описані

іконостаси собору Пресвятої Трійці у Сяноку чи церкви Пресвятої Параскевії у Дрогобичі).

Ще більше переконуємось у слушності цього припущення, коли уважно обстежимо ще один із дрогобицьких іконостасів — у церкві Різдва Пресвятої Богородиці у Дрогобичі Львівської обл. (1850). Тут верхня частина аналогічного отвору удекорована смугою ажурного орнаменту, стилізованого звивистим, із занадто тонким стеблом мотивом аканту, що може здалека асоціюватись з давньоруською плетінкою. У схемі цього іконостаса виразно простежуються барокові тенденції — образи празникового, апостольського та пророчого ярусів розміщено східчасто у напрямку підйому до центру, а в центрі, на найвищому місці, уміщено образ „Христос у Славі". Силует отвору над намісним ярусом у верхній частині наслідує цей підйом.

Цікаво зазначити, що цей, схожий на давньоруську, хоч дуже спрощену плетінку орнамент декорує не тільки верхню частину отвору над намісним ярусом — він у загальних рисах повторюється як ажурний декор у розкішному обрамленні образів овальної форми пророчого ярусу, а також — уже не з таким густим розташуванням елементів накладної різьби — як декор пілястрів, які фланкують образи придельного ярусу. Цей же орнамент фланкує обабіч колонок зсередини образи апостольського ярусу. У двох останніх випадках орнамент розміщено вертикально, на відміну від ажурних версій, де орнамент подано горизонтально.

Той же орнаментальний мотив — накладна різьба — декорує верхню частину намісного ярусу, але, як і в попередньому випадку, з різними варіантами пропорцій його складових поміж собою, як і з різною густотою вміщення його деталей на декорованій поверхні. Так, у горизонтальній смузі над дияконськими воротами цей орнамент творять виразні, подібні до плетінки есовані лінії, у яких проглядається стилізоване звивисте стебло, від якого відходять тонкі листочки. У таких же горизонтальних смугах над образами намісного ярусу елементи цього орнаменту розміщені густіше та у різних позиціях — вертикально, навскіс тощо. Над царськими воротами цей орнамент бачимо як дещо більший та виконаний не накладною, а ажурною різьбою.

Цей орнамент найвиразніше читабельний в ажурному виконанні над царськими воротами, у верхній частині силуету отвору над намісним ярусом. У декорі пророчого ярусу елементи цього орнаменту більше переплетені поміж собою, від чого втрачається лаконічність та виразність декору. Обидві стулки царських воріт удекоровані аналогічним ажурним різьбленим мотивом, у нижній частині — чи не найбільшим у всьому іконостасі елементом, укладеним у стилізований акант. У середній та верхній частинах воріт поміж шістьох круглих живописних медальйонів із зображенням сюжетів євангелістів та Благовіщення той же різьблений декор — дрібніший. Крім того, образи намісного та апостольського ярусів фланковані кожен колонками світлого кольору з намальованими скісними смугами. Ці колонки цікаві тим, що середня частина їх — приблизно третина загальної висоти стовбура — гладка, кольору слонової кістки з зазначеними намальованими темними похилими смугами. Верхня і нижня третини цих колонок за висотою удекоровані позолоченими канелюрами, внизу кожної колонки — точена золочена підставка, зверху — різьблені золочені капітелі, різьба яких гармонійно доповнює ритм канелюрів. Таке поєд-



Іконостас з церкви св. Петра і Павла
у с. Красноїллі Верховинського району
Івано-Франківської області



Царські ворота з церкви св. Юрія у с. Магерові
Жовківського району Львівської области.
1908—1912 рр.

нання гладкої точеної поверхні з канелюрами та різьбленими капітелями підкреслює еклектичність іконостаса як у деталях, так і в цілому.

Іконостас церкви Різдва Пресвятої Богородиці — цілком сформований еклектичний іконостас. Крім барокового східчастого розміщення верхніх ярусів, характерною бароковою та рококовою ремінісценцією в ньому є дерев'яні круглі скульптури, пофарбовані у тілесний колір, ангелів із позолоченими крилами,— вони фланкують обабіч у верхній частині царські ворота. Безперечно, що саме пластичне трактування фіґур далеке від справді барокових ангелів чи рококових повнотілесних путті. Кожен з ангелів прикляк на одне коліно, над яким тримає у руці камуфляжний паперовий букет квітів.

Такий же еклектичний характер має іконостас церкви Пресвятої Трійці у Верхньому Ясенові (Верховинський район Івано-Франківської обл., 1882). У цьому іконостасі поєднані барокові та класицистичні ремінісценції. Над намісним ярусом помічаємо гострий силует фіал, які місцями нагадують барокові вази. Фіали розміщені над округлими світлими колонками, які фланкують образи та ворота у намісному ярусі. Стовбур кожної колонки удекорований канелюрами, а у верхній частині — іонічними капітелями. Нижня частина капітелі удекорована п'ятипелюстковими розетами. Такі ж колони декорують образи апостольського ярусу. Всі образи розміщені горизонтальними ярусами. Поміж намісним і празниковими ярусами бачимо округлої форми не досить високий розрив, удекорований у верхній частині профільованим зубчастим мотивом. Створюється враження, що елементи цього декору верхнього силуету отвору вирізані не з дерева, а з тканини. Іконостасна стіна навколо верхньої частини арки поміж цим дрібним зубчастим мотивом із горизонтальною смугою празникового ярусу декорує ажурний орнамент тонкого стебла стилізованого трилисника. Форма стебла — химерної звивистої форми — подібна до плетінки, тільки більш вигадлива за лінією рисунка. Подібний мотив стебла та листків із звивистим рисунком декорує тонкою різьбою царські та дияконські ворота цього ж іконостаса, а зверху над воротами він уміщений у вигляді такої ж ажурної смуги. Над верхніми горизонтальними планками обох стулок царських воріт цей же ажурний мотив по обох краях закручується у рокайль. Центральна ж округла колонка воріт удекорована спірально звивистим мотивом стебла з дрібним трилисником. Цей же мотив дрібного трилисника гармонійно вплітається у згаданий мотив царських воріт, збагачуючи вигадливий ажур різьби на царських воротах.

Отже, у верхньоясенівському іконостасі, як і в іконостасі церкви Різдва Пресвятої Богородиці у Дрогобичі, орнамент, укладений, як у плетінку, відповідно трансформований композиційно поєднує в цілісний мистецький ансамбль окремі місця іконостаса. До речі, у дрогобицькому варіанті (церква Різдва Пресвятої Богородиці) обидві стулки царських воріт, як і поверхню дияконських, також декорує ажурною різьбою той же орнамент, що і смугами — окремі місця іконостаса. Отже, в обох випадках ідеться про спробу створення гармонійного ансамблю.

На жаль, не всі іконостаси XIX ст дійшли до нас без змін. Зокрема, іконостас церкви Перенесення Мощей св. Миколи у Старому Кропивнику (Дрогобицький район Львівської обл., 1847) зберігся до нашого часу в ста-

рому вигляді лише частково*. Припускаємо, що з XIX ст. збереглись лише його празниковий та апостольський яруси, розміщені по-бароковому східчасто вгору, до найвищого образа „Христос у Славі". Пілястри, які фланкують образи празникового ярусу, прикрашені різьбою — наслідуванням типового ренесансно-барокового різьбленого декору листка на одній прямій лінії, поширеним у декорі іконостасної стіни здебільшого на початку і в середині XVIII ст. (типовими у цьому прикладі є іконостаси церков Покрови Пресвятої Богородиці у Деренівці на Тернопільщині з 1713 р. чи св. Параскевії П'ятниці у Буську з 1758 р. та інші).

У той же час апостольський ярус вирішений у ключі середини — другої половини XIX ст. У центрі — виділений округлими білими колонками образ „Христос у Славі", а далі похило вниз опускаються в аркоподібному обрамленні образи з намальованими на кожному двома апостолами, фланковані пілястрами з різьбленими капітелями. Корпуси пілястрів та верхні поля арок удекоровані орнаментом рослинного характеру накладної різьби. На жаль, переробки у 80-х рр. XX ст. не дають можливости до кінця встановити характер первісного вигляду цього іконостаса.

Такі випадки непоодинокі. Так, у сусідньому селі Новий Кропивник іконостас також перероблявся, мабуть, у другій половині XIX ст. Ворота, однак, із сюжетом Єссеєвого дерева давніші, можливо, з часів побудови церкви — 1695 р. Варто зазначити, що ворота гармонійно вписались в еклектичний іконостас. Отвір над намісним ярусом має характер зрізаної піраміди і досить низький за висотою.

Образи намісного ярусу та ворота фланковані світлими округлими колонками кольору слонової кістки. Такі ж колонки фланкують образ „Христос у Славі", який уміщено в апостольському ярусі цієї картини. В обидва боки від образа „Христос у Славі" східчасто вниз відходять по одному прямокутному образа, на кожному з яких намальовано по шість апостолів. У верхній частині іконостаса образи пророчого ярусу форми неправильного овалу, кожен удекорований ззовні ажурною різьбленою рокайль, елементи якої невисокі за рельєфом пластики. Останнє, на нашу думку, характерне для другої половини XIX ст., тому цілком імовірно, що пророчий ряд був створений саме тоді. Отже, детальніше вивчення часу створення і реставрацій іконостасів в обох церквах Старого та Нового Кропивника ще чекає свого дослідника.

Таких іконостасів, де царські ворота давніші за решту іконостасної стіни, в Галичині багато. Серед обстежених у цьому плані, крім згаданих у Команчі, Новому Кропивнику, виділимо церкву архистратига Михаїла у Яремчі (Дора) XVII ст. Царські ворота іконостаса — стародавні і походять, мабуть, з другої половини XVII—XVIII ст. Сам же п'ятиярусний іконостас походить із періоду історизму та неостилів. Іконостас відзначається цілісністю і чіткістю структури. Усі яруси розміщені горизонтально, жодних отворів над намісним ярусом немає. Образи намісного і апостольського ярусів фланковані світлими округлими колонками кольору слонової кістки, кожна з цих колонок удекорована мальованими скісними смугами червоно-коричневого кольору.

---

* Згідно з інформацією, поданою настоятелем церкви о. Тарасом та настоятелем сусідньої церкви у с. Новий Кропивник о. Ярославом, увесь намісний ярус у 1980-х рр. був повністю перероблений, стара версія ліквідована.

Пілястри, які фланкують образи празникового ярусу, удекоровані дрібною рослинного мотиву різьбою, що місцями втрачає свою рослинну подібність. Образи ж пророчого ярусу у медальйонах неправильної овальної форми обрамлені різьбою, яка нагадує рокайль, хоч рослинний мотив не втратив характерну для рококо рослинну подібність. Отже, різьба празникового і пророчого ярусів виразно вказує на еклектику — XIX століття.

Цікавим прикладом іконостасної різьби XIX ст., хоча, ймовірно, і з частковими переробками на початку XX ст., є іконостас церкви Успіння Пресвятої Богородиці у Яремчі (Івано-Франківська обл.). Іконостасна стіна церкви суцільна і статична, без „розриву" над намісним ярусом. Образи намісного ярусу фланкують округлі сріблясто-білі колонки з мальованими скісними червоними смугами. Колонки удекоровані зверху капітелями іонічного ордера. Колонки стоять на пілястрових підставках, прикрашених плоскорізьбою. Подібною плоскорізьбою прикрашені планки, вставлені поміж царськими воротами і колонками, які фланкують їх. Основні мотиви цієї плоскорізьби — це ті, які на межі XIX і XX ст. набули популярности у гуцульській плоскорізьбі — великі й малі ромби на планці, розети на пілястровій підставці. Однак в останньому випадку помічаємо поряд з розетами і сюжет, який трактуємо як трансформований мотив рослинних листків та стебла. Як відомо, рослинні зображення не характерні для гуцульської різьби. Отже, тут помічаємо прагнення невідомого автора стилізувати рослинні зображення під манеру гуцульської різьби. Зазначимо, що таке явище можна побачити у галицькій сакральній різьбі по дереву початку XX ст. (наприклад, у церкві св. ап. Петра і Павла у Ворохті (Надвірнянський район Івано-Франківської обл., 1935 та інші). Очевидно, різьба цих планок і пілястрових підставок була зроблена пізніше, ніж сам іконостас.

Отже, зрозуміло, що з позиції різьби та розміщення об'ємів поміж собою іконостас вирішений у традиціях попередніх століть. Образи празникового ярусу розчленовані пілястрами, удекорованими традиційним різьбленим орнаментом з листків, розташованих на прямій лінії. Однак рисунок цієї різьби дуже далекий від компактніших і цілісніших рисунків ренесансних чи барокових часів. Те саме можна сказати і про різьбу округлих колонок, які фланкують образи апостольського ярусу. Рослинний мотив різьби, який їх декорує, значно менш зібраний від аналогічного ренесансного чи барокового, до того ж частково втратив свою рослинну подібність.

Різьба, яка обрамлює образи найвищого, пророчого ярусу, складається з рисунка звивистих елементів стебла і листків, яким місцями надано рокайлевого силуету. Цікаве й колірне вирішення іконостаса. Увесь декор пілястрів празникового і колонок апостольського ярусів виконаний технікою накладної різьби сріблясто-білого кольору, відповідно по світло-вохристій (пілястри празникового) і червоній поверхні (колонки апостольського ярусу). Ажурна різьба, яка декорує образи пророчого ярусу, пофарбована у сріблясто-білий колір. Це кольорове вирішення гармонює з такими ж сріблясто-білими колонками намісного ярусу та їх червоними смугами. У такій же колірній гамі вирішена і різьба царських воріт — у різьбі звивистого рослинного декору, яка прикрашає обидві стулки воріт, переважає такий же сріблясто-білий колір із вкрапленнями синіх та світло-вохристих тонів. Грона винограду розташовані поміж стебел, і листки пофарбовані у червоний колір.

Отже, ми бачимо спробу створити єдину іконостасну композицію декоруванням її єдиним стилем різьби та єдиним колірним вирішенням.

Подібну спробу композиційно поєднати різьбу з гуцульською барвистістю помічаємо у деяких частинах сусідньої з яремчанською церквою Іоанна Милостивого у Ямні (територія належить до міської ради Яремча). Однак останнє помічаємо тут лише у художньому оформленні намісного ярусу. Барвисто оформлені царські ворота і колонки, які фланкують образи цього ярусу. У центрі уваги царські ворота, декор обох стулок яких виконаний класичним способом ажурної різьби з прагненням зобразити максимально натуралістично виноградні стебла, листки, плоди. Усе це розфарбовано у вохристі, сріблясто-білі, зелені, коричневі кольори. Також барвисто розмальовані округлі, без різьби колонки, які фланкують образи, тут переважають червоний, світло-вохристий, зелено-синій, сріблясто-білий кольори. В той же час вохристі капітелі цих колонок удекоровані лише такою ж, як ворота, натуралістичною, але узагальнюючої форми різьбою листка.

На жаль, на відміну від іконостаса яремчанської церкви Успіння Пресвятої Богородиці, ця колористична розмаїтість не характерна для інших ярусів іконостаса церкви Іоанна Милостивого, які розміщені вище округлого отвору. Образи празникового, апостольського та пророчого ярусів розташовані у білій з легким синім відтінком конструкції без будь-яких пілястрів і колонок. Цю світлу конструкцію місцями декорує золочена накладна різьба мотиву рослинного стебла есованого рисунка. Останнє композиційно перегукується з декором таких самих світлих із синім відтінком пілястрових підставок, які знаходяться під колонками намісного ярусу і членують образи придельного ярусу. Отже, у цьому іконостасі різьба і тонування царських воріт і колонок, які фланкують образи намісного ярусу, є ніби колористичним акцентом на більш тональне і пластично спокійніше біло-блакитне тло решти іконостасної стіни.

Глухою іконостасною стіною з єдиним пластичним і тональним ладом, як, наприклад, і в згаданій церкві в Дорі, постає перед нами п'ятиярусний іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста с. Опірець (Сколівський район Львівської обл., 1842). Образи намісного, празникового та апостольського ярусів фланковані округлими білими колонками. Білий колір колонок трохи світліший від кольору слонової кістки. Виділяється у пророчому ярусі образ „Христос у Славі" своїм розміром і обрамленням. Інші образи пророчого ярусу — овальної форми, удекоровані золоченим обрамленям та тонким ажурним рокайлевим різьбленням у верхній частині. Отже, у пророчому ярусі виразно бачимо вплив неорококо — виділення великим розміром образа „Христос у Славі", рокайлева різьба обрамлень картин із зображенням пророків тощо. Цікаво, що, крім великих розмірів, образ „Цар у Славі" виділений фланкуванням з обох боків білими колонками з тонкими похилими перехватами, як у колонках барокових часів.

У празниковому та апостольському ярусах ніщо не порушує ритмічний ряд білих гладкої поверхні колонок із золоченими верхніми і нижніми закінченнями, які фланкують образи. Дещо цікавіше помічаємо у цій ритміці у намісному ярусі. Такі ж білі колонки, які фланкують образи у намісному ярусі в нижній і верхній третинах, відрізняються від тих, що у верхніх ярусах — позолотою і зі скісними частими перехватами. Це дещо

нагадує колонки з намісного ярусу згадуваної церкви Різдва Пресвятої Богородиці у Дрогобичі, коли нижня і верхня третини відрізняються від гладкої середньої. Тільки у дрогобицькій верхня і нижня удекоровані канелюрами, а в опірецькій — скісним перехватом, у дрогобицькій такий декор характерний не тільки для колонок, які фланкують образи намісного ярусу, але й для апостольського, в опірецькій — лише для колонок намісного ярусу. Отже, як і в одному з описаних іконостасів — церкви з Дори, в опірецькому іконостасі бачимо гармонійне еклектичне поєднання різних стилів — рококо, бароко, класицизму. Останнє помічаємо у стриманій ритміці об'ємів празникового та апостольського ярусів. Цікаві барокові ремінісценції надає іконостасові різьба царських воріт — тут зображена виноградна лоза, яка виростає з пащі фантастичного звіра, подібно до рисунка різьби царських воріт барокових часів. Різьба, однак, в опірецьких еклектична — більш площинна. Та й сам звивистий рисунок лози має характер, типовий для XIX ст. Наприклад, аналогічно волютоподібно звивається мотив лози у згаданих воротах із церкви Пресвятої Трійці у Верхньому Ясенові. Народне розуміння образности у воротах з Опірця довершує колористика різьби — плоди винограду — зеленого кольору, невеликі головки соняшника та квітів поміж стеблом — червоного кольору тощо.

Зовсім інакшим постає перед нами одноярусний неорококового характеру іконостас церкви Преображення Господнього у Хоросні (Пустомитівський район Львівської обл., 1897). Верхня частина іконостаса над єдиним намісним ярусом у прикрасах місцями повторює рококо. Так, рококове різьбярське обрамлення прикрашає картуші з написами над образами Ісуса Христа і Богородиці. Над царськими воротами на місцях, де в рококових одноярусних іконостасах в ажурному обрамленні був образ „Тайна вечеря",— тут помічаємо образ „Богоматір з Дитиною", декорований, подібно до рококових над намісним ярусом, променями, які розходяться від центра. Образи єдиного намісного ярусу та троє воріт розчленовані поміж собою округлими колонками. Кожна колонка удекорована різьбою лози і листка винограду. Цей декор розташований за спіраллю скісними смугами, подібно до мальованого декору зі смуг на аналогічних колонках згадуваних церков Покрови Пресвятої Богородиці у Ялинкуватому чи архистратига Михаїла у Яремчі (Дора). Отже, помічаємо певні тенденції у декорі колонок як намальованих у кольорі, так і виконаних різьбою. Царські ворота за своїм різьбленим декором — типово еклектичні. Зображена розгалужена виноградна лоза охоплює обидві стулки воріт з чотирма овальної форми живописними образами євангелістів. З овальним контуром образів гармонійно перегукуються теж подовгастого овального силуету різьблені виноградні грона. Загальну насиченість і багатство зображень ажурної різьби обох стулок воріт доповнюють невеликі виноградні листочки. Вся різьба воріт — досить площинна, незначної висоти за рельєфом. На цьому тлі площинної різьби обох стулок воріт виділяється, хоч і незначної висоти рельєфу, округла центральна колонка з дрібним мотивом трилисника.

Пілястрові підставки під округлими колонками удекоровані різьбленим орнаментом зображення закругленого стебла рослини навколо голівки квітки. Таким чином, помічаємо типовість конструктивної основи та декору іконостаса для середини і другої половини XIX ст.

Отже, підбиваючи деякі підсумки розглянутих нами церков, можна помітити певні особливості декорування колонок, характерні для середини — другої половини XIX ст., у першу чергу намісного ярусу, а також апостольського, а інколи й інших. Це декорування округлих колонок, які фланкують образи іконостаса скісними поперечними смугами, як правило, з нахилом у лівий або правий бік. У більшості випадків ці смуги — намальовані. Так, у церкві Покрови Пресвятої Богородиці у Ялинкуватому білі округлі колонки, які фланкують образи у намісному та апостольському ярусах, прикрашені скісними похилими смугами синього кольору з нахилом з верхньої правої сторони донизу у лівій стороні кожної колонки. Цікаво, що ці смуги мають лише верхній і нижній окреслений силует, а в середині заповнені геометричним орнаментом з імітацією вишивки — все синього кольору. Характерно, що весь намісний ярус іконостаса рясно вкритий справжніми вишивками теж синього кольору, виконаними на білому полотні. Орнамент цих вишивок у значній мірі повторює орнамент намальованих візерунків на округлих колонках — переважно різних за формою ромбів. У декоруванні колонок цим орнаментом помічаємо мотиви національної вишивки.

Українські національні риси наявні й у декорі округлих сріблясто-білих колонок намісного ярусу церкви Успіння Пресвятої Богородиці у Яремчі. Ці колонки прикрашені скісними червоними смугами у вигляді прямої лінії, що має гострі кінці за краєм обох боків, утворюючи смугу ніби ялинкового орнаменту. Як і в першому випадку, колір смуг цих колонок гармонійно перегукується з іншими частинами іконостаса, але вишивка тут зовсім відсутня.

Як уже зазначалося при аналізі іконостаса церкви архистратига Михаїла у Яремчі (Дора), скісні поперечні мальовані смуги з нахилами то в один бік на кожній першій колонці, то в інший — на кожній другій, декорують округлі колонки кольору слонової кістки у намісному та апостольському ярусах. Ці смуги червоно-коричневого кольору з вкрапленнями подекуди чорно-коричневих жилок, пливкого контуру, місцями — прямі, а місцями — з легкими хвилеподібними вигинами. На завершенні намісного ярусу іконостас декорують барвисті вишивки різних мотивів ромбоподібного орнаменту, тонально об'єднані, як і в церкві з Ялинкуватого, зі смугами на вищезгаданих колонках — іконостасі з Дори, червоного, вохристо-червоного, червоно-коричневого кольорів.

Також невиразний силует у намальованих смугах, які декорують колонки намісного та апостольського ярусів у п'ятиярусному іконостасі церкви Введення Пресвятої Богородиці у Тарнівці (Сколівський район Львівської обл., 1921). Цікаво, що колонки намісного ярусу кольору слонової кістки прикрашені цими похилими смугами лише у верхній частині. Нижня ж частина кожної колонки — темного кольору, удекорована контурною ромбоподібною плоскорізьбою.

У завершальних ярусах тарнівського іконостаса видно риси, однак, уже зовсім іншої епохи — початку XX ст. Верхня частина обрамлення апостольського ярусу має характер підкови. Поверхня іконостасної стіни навколо цих арок угорі традиційно удекорована рослиноподібним орнаментом, виконаним накладною різьбою. Цікаве гостроишпильчасте вирішення верхотури обрамлення округлої форми образів пророчого ярусу: у

найвищій центральній точці над кожним образом це рівнораменний хрест, в інших — промені з гострими завершеннями. Почасти верхня частина як апостольського, так і пророчого ярусів сприймається як неоготична. Цієї асоціації додає і досить стрімке у вигляді двоспадового даху верхнє обрамлення досить широкого і великого образа „Христос у Славі", який уміщено поміж апостольськими і пророчими ярусами іконостаса. „Розриву" поміж намісним та апостольським ярусами немає, його подекуди заміняють круглі отвори над обома дияконськими воротами.

Проте над кожним образом і кожними воротами намісного ярусу знову бачимо тонку смугу, удекоровану рослиноподібною накладною золоченою різьбою. Отже, помічаємо повернення окремих тенденцій початку XIX ст. (згадаймо подібні смуги над намісним ярусом у соборі Пресвятої Трійці у Сяноку чи церкви св. Параскевії у Дрогобичі та інших, створених на межі XVIII і XIX ст.).

Продовжуючи аналіз смуг, які декорують у першу чергу колонки з намісного ярусу, виділимо іконостас собору святого Михайла у Коломиї (Івано-Франківська обл., 1865). Колонки, які фланкують образ і ворота намісного ярусу, а також ряд інших образів поза іконостасом у церкві, удекоровані похилими тонкими золоченими смугами, виконані технікою накладної різьби. Кожна з цих смуг — це тонка лінія орнаменту рослинного стебла, яка спіраллю огортає колонку. Місцями на окремих ділянках стебла зображені голівки квітів з пелюстками. Також накладною різьбою виконані смуги, які декорують аналогічні колонки згаданої церкви Преображення Господнього у Хоросні. Лише в останньому випадку ці смуги не виділені ні тоном, ні кольором — тільки незначною висотою рельєфу.

Можна припустити, що ці похилі смуги, які декорують колонки, варто розглядати як подальший розвиток декору колонок скісним перехватом, таким поширеним у XVIII ст., тільки тут профіль колонки стає рівним, якщо не враховувати рельєфу, який утворює накладна різьба. Хоча декор перехватом теж творчо розвивається — досить згадати колонки, які фланкують образ „Христос у Славі", та нижні й верхні кінці колонок з намісного ярусу опірецької церкви.

А загалом п'ятиярусний іконостас коломийського собору становить типовий еклектичний витвір другої половини XIX ст. Над намісним ярусом виділяється округлий отвір-„розрив" поміж намісним і апостольським ярусами (празникового — немає). Краї отвору не виходять далі крайніх зовнішніх колонок, які фланкують образи Богородиці з Дитиною та Ісуса Христа у намісному ярусі, не доходячи до ширини над дияконськими воротами.

Апостольський ярус, що розташований повністю горизонтально, декорують у верхній і нижній частинах горизонтальні декоративні смуги різьбленого аканту, укладеного у плетінку, що асоціюється з подібними смугами в декорі окремих серед аналізованих іконостасів, наприклад, церкви Різдва Пресвятої Богородиці у Дрогобичі. Подібний за сюжетом різьблений ажурний декор прикрашає обабіч іконостасну стіну навколо отвору над намісним ярусом. Завершує іконостас традиційно пророчий ярус — округлі образи, прикрашені досить площинною ажурною різьбою мотиву рослинної звивистої лози, яка вже втратила свою рослинну подібність.

Вплив неорококо у другій половині XIX ст. був ще значний. У цьому переконуємось, оглянувши різьбярську оздобу церкви св. ап. Петра і Павла у Львові. Особливо це помітно у декорі верхівки намісного ярусу. Над колонками, які фланкують царські ворота зверху, розташовані округлі вази, пишно удекоровані за силуетом ажурною різьбою рокайль. Рівно ж і профілювання силуету лінії верхньої частини отвору над намісним ярусом у напрямку від вази до сполучення лінії верхнього силуету намісного ярусу з нижнім краєм цього отвору теж за силуетом нагадує форму рокайль. Зазначимо, що цей отвір-„розрив" значно вищий за ті, що робились на початку XIX ст. Верхня частина цього отвору під празниковим ярусом удекорована ажурним різьбленим орнаментом з елементів півкола, переплетених поміж собою тонких рокайль, розвернутих літерою С один до одного. Верхні яруси іконостаса, лінії яких повторюють сеґмент циркульного отвору, мало прикрашені різьбою. Празниковий ярус покритий рослиноподібним візерунком з накладної різьби на поверхні іконостасної стіни живописних образів. Апостольський ярус не удекорований різьбою зовсім. Округлі образи пророчого ярусу удекоровані за силуетом дрібною ажурною різьбою з рокайлевих елементів. Різьба ж намісного ярусу значно багатша. Образи і ворота фланкують округлі колонки, розкішно удекоровані різьбою спірального мотиву лози, листя і плодів винограду. Цей різьблений спіральний мотив ніби продовжує розглянуті традиції декору колонок намальованими та різьбленими смугами. Останні, як правило, кладуться на поверхні колонки, нахилені косо. Зверху колонки увінчані різьбленими капітелями з композитного ордера. Це розкішне різьбярське оформлення помісного ярусу підтримується таким же різьбленим декором царських та дияконських воріт. Обидві стулки царських воріт прикрашені ажурною різьбою необарокового мотиву. Використано стародавній мотив — есований виноградний мотив виростає з рогу. Поля обох стулок воріт щедро прикрашені обабіч шести образів (із зображенням апостолів — круглі, Благовіщення — овальні) різьбленими гронами плодів та листками винограду. Однак, як і в більшості попередніх випадків, цій різьбі до справді барокової бракує висоти рельєфу пластики — вона по-еклектичному занадто площинна. Виділяється висотою свого рельєфу у порівнянні зі стулками воріт центральна колонка з різьбленим спіральним мотивом лози і плодів винограду. Останній дещо перегукується з аналогічним, який прикрашає округлі колонки намісного ярусу, тільки на центральній колонці царських воріт орнамент дещо дрібніший за масштабом, відповідно до колонки, яка набагато тонша за ті, які прикрашають намісний ярус.

Цікаво оформлені і обоє однакових дияконських воріт. У верхній частині кожні з них прикрашає великий овальний живописний образ архидиякона. В цілому різьблений декор обох дияконських воріт церкви св. ап. Петра і Павла має неорококовий характер. Нижня третина кожних із них — глуха, прикрашена золоченою накладною різьбою — по обидва великорокайлеві елементи, симетрично розміщені до середньої осі, розривом назовні.

Верхні ж дві третини кожних з дияконських воріт навколо живописного образу удекоровані ажурним, теж великорокайлевим мотивом, кожний елемент обернений розривом літери С до картини. Масштабність орнаменту у верхній частині воріт, однак, дрібніша, ніж у згаданій нижній третині.

Образи придельного ж ярусу традиційно фланковані пілястрами, які уміщено під колонками намісного ярусу. Ці пілястрові підставки удекоровані традиційним для них мотивом накладної різьби, який ми часто вже описували. Центральний елемент цього декору — квітка-розета. Зверху і нижче неї зображені стилізовані мотиви листя.

Окремі необарочні та неорококові елементи декору знаходимо в іконостасі церкви Різдва Пресвятої Богородиці у Лавочному (Сколівський район Львівської обл., 1907). Це, насамперед, округлі точені фіали, які нагадують барокові чи рококові вази, що декорують крайні верхні краї арочного обрамлення образів апостольського ярусу.

Сам іконостас — типовий еклектичний п'ятиярусний, з високим округлим отвором між намісним та празниковим ярусами. Образи верхнього пророчого ярусу округлі, удекоровані рокайлевою ажурною різьбою, а у верхній частині обрамлення навершя над найвищим в іконостасі образом пророчого ярусу — це ажурна різьба великорокайлевих варіацій. Округлі образи празникового ярусу скупо удекоровані накладною різьбою стилізованого рослинного мотиву на смузі конструкції, подібно до такого ж ярусу у церкві св. апостолів Петра і Павла у Львові. Нижня частина отвору під празниковим ярусом удекорована смугою тонкого ажурного мотиву теж подібно, як у львівській Петропавлівській церкві, тільки орнамент у церкві з Лавочного дещо більший.

Коли роздивляємось різьбу, яка декорує намісний ярус, то виникають теж асоціації з львівською церквою святих ап. Петра і Павла. Особливо коли йдеться про округлі колонки, які фланкують образи і ворота цього ярусу, а також орнамент з мотивом лози, листя, плодів винограду, який, хоч в окремих деталях дещо різниться від згаданої Петропавлівської церкви, але теж спірально обвиває кожну колонку. Капітелі колонок намісного ярусу церкви з Лавочного прикрашені різьбою коринфського ордера. Колонки зверху удекоровані пілястровими капітелями, прикрашеними квіткою-розетою, тоді як у церкві святих ап. Петра і Павла аналогічна капітель без розети порожня, не прикрашена різьбою.

Цікавий вузький горизонтальний фризовий поясок, розміщений у верхній частині намісного ярусу. Він удекорований накладною різьбою дрібного мотиву, у якому гармонійно чергуються зображення рівностороннього хреста та розлогого аканту. Подібного пояска у згаданій львівській церкві немає. Тонка ажурна різьба царських і дияконських воріт гармонійно поєднується з цілісністю іконостаса. Лінія силуету обох стулок царських воріт у нижній частині має підйом до центральної колонки, подібно до неорококових воріт середини XIX ст. (микуличинська, волосянківська церкви). Неорококовість цього підйому підкреслена ще й великим та дрібним рокайлевими елементами, які виразно читаються за силуетом. Останнє співзвучне з читабельним за силуетом великорокайлевим ажурним різьбленням декором на вершині іконостаса — над найвищим образом пророчого ярусу. Це підкреслює домінування неорококових елементів іконостаса в цілому поряд з присутністю інших стилів.

Решта поверхні обох стулок царських воріт теж прикрашена ажурною різьбою — досить площинний за об'ємом пластики мотив виноградної лози, грон та листків, дещо дрібніших та компактніше згрупованих поміж собою, ніж рокайлеві елементи у нижній частині воріт. Тому рокайлеві — більш читабельні на відстані, ніж інші різьблені мотиви царських воріт.

Набагато більший ажурний різьблений мотив, який прикрашає обоє дияконських воріт. У нижній частині їх декорують великі тонкі рокайль, обернені розривом літери С одна до одної. Їм гармоніює тонкий есований мотив виноградної лози, який в'ється від рокайль уверх, обвиваючи по три невеликі живописні медальйони неправильної овальної форми. Ці звивини виноградної лози дечим теж асоціюються з рокайль. Поміж них розташовані грона виноградних плодів, листки та голівки різних квітів. У верхній частині серед останніх помічаємо голівку соняшника, що стилістично вирішена, як і голівки інших квітів на воротах. Ця голівка соняшника на поверхні дияконських воріт однакова за розміром і стилем з тією, яку уміщено як прикрасу пілястрової капітелі ще над колонками намісного ярусу.

Пілястрові підставки, які членують образи придельного ярусу, об'ємніші, ніж в аналогічному місці Петропавлівської церкви у Львові. На відміну від львівських, лавочнянські — з досить складним, схожим на барокові ремінісценції профілем, удекорованим рослинним мотивом стебла, листка, волюти. Особливо виразно цей декор читабельний у тричетвертному чи профільному розвороті.

Певні ремінісценції другого рококо помітні у структурі іконостаса церкви св. Миколи у Трускавці (Львівська обл., 1883). Це видно зі способу розташування і членування ікон празникового та апостольського ярусів. Вони дещо нагадують за пропорціями та співвідношенням поміж собою празниковий та апостольський яруси церкви Преображення Господнього у Волосянці, про яку вже йшлося, адже навіть пропорції накладної різьби поміж образами празникового ярусу, яка імітує традиційні з ренесансної чи барокової епохи пілястри, майже зовсім аналогічні волосянківським у тому ж місці. Подібно як і імітація позолоченим рисунком за силуетом реально неіснуючих об'ємів колонок, які фланкують образи апостольського ярусу, крім крайніх, де тоненькі й невисокі круглі позолочені колонки існують насправді в об'ємі. Навіть світлий тон верхньої частини трускавецького іконостаса з золоченими вищеописаними деталями нагадує волосянківський. Лише отвір між намісним та празниковими ярусами — вищий, масштабність профілювання зубчасто-ромбовим декором верхньої частини цього отвору — під празниковим ярусом — аналогічна масштабності зубчасто-хвилястого декору профілювання в аналогічному місці у волосянківському іконостасі.

А ось намісний ярус, хоч і містить місцями барокові та рококові елементи,— не нагадує волосянківський. Вази, які увінчують намісний ярус над колонками, які фланкують образи цього ярусу, вносять елемент бароково-рококових ремінісценцій у цьому ярусі. Ці колонки такі ж довгі і тоненькі, як і ті, що фланкують крайні образи апостольського ярусу.

Пілястрові виступи, які під округлими колонками намісного ряду традиційно фланкують образи придельного ярусу, теж можуть гармоніювати з неорококовою золоченою, невисокого рельєфу накладною різьбою, яка їх декорує, обведені тоненькою рамочкою. Остання нагадує силует неіснуючих колонок в апостольському ярусі.

Декор ажурною різьбою царських та дияконських воріт доповнює враження рококових ремінісценцій. Силуети верхніх горизонтальних планок обох стулок стрімко піднімаються уверх до центральної колонки, подібно як у волосянківських чи у микуличинських. Та й різьблений декор

усіх трьох воріт містить рококові елементи як великорокайлеві елементи у верхніх і нижніх кутах дияконських воріт, так і в нижній частині обох стулок царських воріт.

Тонкий ажурний мотив виноградної лози, який покриває обидві стулки царських воріт, рисунком свого звивистого мотиву місцями теж наслідує рокайль, подібно як у вищезгаданих воротах з Лавочного. Висота рельєфу лози, грон та листків винограду незначна — їх пластика площинна, як і в лавочнянських воротах.

Цікавий п'ятиярусний іконостас церкви Вознесіння Господнього с. Рибника (Дрогобицький район Львівської обл., 1864). Іконостас розташований суцільною стіною без „розриву" поміж намісним та празниковим ярусами. В іконостасах з елементами класицизму у цьому місці спостерігається над намісним ярусом тонка декоративна смужка, різьблена ажурною різьбою (собор Пресвятої Трійці в Сяноку або церква св. Параскевії у Дрогобичі). У рибницькому іконостасі помічаємо тонку смугу з образів празникового ярусу, яка тут заміняє ці різьблені смуги.

У наступному апостольському ярусі спостерігаємо подальшу трансформацію, але уже барокових елементів. Образи цього ярусу фланковані круглими білими колонками. Кожна колонка увінчана зверху невеликою дерев'яною, рельєфної пластики вазою.

Самі ж образи пророчого ярусу мають форму неправильного овалу з додатковим невеликим півциркульним елементом зверху. Ажурне різьблене обрамлення — у вигляді звивистого мотиву стебла і листків рослини, який в окремих місцях утворює рокайль, а в окремих — волютоподібний мотив. Отже, помічається відгомін і рококових мотивів.

Образи та ворота намісного ярусу обрамлені зверху кожен аркою. Площина іконостаса навколо кожної арки, подібно як у ренесансну і барокову епохи, оздоблені накладною різьбою рослинного мотиву, яка за зовнішнім силуетом вписується у трикутник. На поверхні іконостасної стіни навколо трилопатевої арки над царськими воротами, крім стилізованого зображення стебла і листя рослини, з'являється ще й зображення грона винограду.

Цікаву інформацію можемо прочитати із заднього боку одвірка лівих дияконських воріт церкви: „Року 1901 накладом цілої громади помочею дяка Василя Васильового, роботу виконав народний маляр Василь Чайка з Головска..." Не відомо, чи Василь Чайка з Головска теж виконував різьбярські роботи, чи лише малярські. Можна припустити, однак, що з діяльністю цього майстра пов'язані певні особливості різьби царських воріт. Так, царські ворота цієї церкви за рисунком композиції їх оздоби певною мірою перегукуються з царськими воротами згадуваної церкви у с. Тисовець (Сколівський район Львівської обл.). На обох воротах різьблений декор виноградної лози ніби виростає з нижніх зовнішніх кутів воріт. Характер рисунка лози винограду на обох воротах ідентичний — лоза з грубуватими коренями, есовано закручена, листки великі, грона винограду зображені натуралістично тощо. На обох воротах у центрі середньої колонки помічаємо живописний образ голови Ісуса Христа, намальований в овалі не зовсім правильної форми. Крім того, на тисовецьких воротах зображені у медальйонах неправильної круглої форми чотири євангелісти. На рибницьких їх немає, однак, лінія звивистого рисунка вирізьбленої

виноградної лози в аналогічному місці своєрідно закручена, ніби на цих місцях можна вкомпонувати чотири медальйони.

До цих зіставлень додамо, що на одних з тисовецьких дияконських воріт з тильної сторони одвірка теж написано, що іконостас церкви в 1889 р. виконав Василь Чайка. Однак якщо в стилі малярства обох іконостасів можемо провести паралелі ідентичности одного автора, то цього не можна сказати про зовсім різну в обох об'єктах іконостасну різьбу, за винятком царських воріт, подібність яких поміж собою привертає увагу. Звідси можна зробити два попередніх висновки: або Василь Чайка був лише маляром і не виконував різьбярських робіт, або він, окрім малярських робіт, був ще й автором проекту, а можливо, й усієї різьби обох царських воріт — і в рибницькому, і в тисовецькому іконостасах. Питання участи Василя Чайки в різьбярстві потребує окремого вивчення.

У другій половині XIX ст. у художніх особливостях іконостасної різьби Галичини помітний ще й вплив художньої обробки металу. Ця тенденція спостерігається в двох напрямах — вплив середньовічного карбування по металу, оскільки, як припускають, у ці давні часи ворота у церквах були металевими[3]. А в XV ст. дерев'яні ворота були нововведенням. Другий напрям — це вплив литва з чавуну, яким прикрашені нагробні пам'ятники другої половини XIX — початку XX ст.

Типовим прикладом у цьому плані є різьба верхніх ярусів іконостаса церкви у Демні (Миколаївський район Львівської обл., 1879). Пророчий і празниковий яруси іконостаса цієї церкви виразно розділені напівкруглою циркульною аркою. Празникові, апостольський і пророчий яруси розташовані на площині іконостасної стіни, розділені від нижньої частини іконостаса півциркульним отвором.

Смуга з образів празникового ярусу, кожен з яких — округлої форми, удекорована зверху і знизу лініями орнаментів, які нагадують мотиви, виконані під впливом середньовічного карбування по металу (згадаймо ворота зі с. Воля-Добростанська чи с. Домажир з XVI ст.)[4]. Самі ж образи апостольського та пророчого ярусів об'єднані — по одному образу з кожного ярусу — один над другим — обрамленням, яке нагадує готичну арку, а також за силуетом — литво чавунних таблиць та ікон з надгробників кінця XIX — початку XX ст. Та й саме ажурне різьблення верхнього обрамлення цієї арки нагадує обрамлення такої ж частини згаданих воріт з Домажира, елементи якого можуть асоціюватись з елементами давньоруської плетінки чи зі стилізованою волютою. Отже, знову вийшов на арену вже призабутий упродовж кількох століть в іконостасній різьбі по дереву мотив імітації художнього карбування по металу.

Значно рідше спостерігається насиченість цими мотивами намісного ярусу. Останнє можемо помітити в декорі „ґудзиками" округлого циркульного карнизу над образами. Зрештою, тонка ажурна різьба мотиву виноградної лози і листя дияконських воріт подана з такою стилізацією, що може асоціюватись із технікою кованого металу у містах Галичини другої половини XIX — початку XX ст.— декор на огорожах, брамах тощо. Дрібний рисунок лози, плодів та листків царських воріт не ство-

---

[3] Тищенко О. Історія декоративно-прикладного митецтва України (XIII—XVIII ст.).— К., 1992.— С. 23.

[4] Там само.— С. 23, 25.

рює таких значних асоціацій з кованим металом, як у декорі дияконських воріт.

За своїм готичним склепінчастим верхнім завершенням царські ворота, як і дияконські, створюють враження середньовічних ремінісценцій.

Певні паралелі із середньовічним руським металом можемо провести і під час аналізу верхньої частини іконостаса церкви Різдва Христового у Тернополі. Намісний ярус встановлений у другій половині XVIII ст. в епоху рококо. Верхні яруси іконостаса відокремлені від намісного, подібно до демнянської церкви, півциркульною аркою. Нижня частина краю смуги празникового ярусу (верхня частина цієї арки) декорована профілюванням, яке здалеку нагадує орнамент карбування по металу, який застосовувався в іконостасній різьбі XVI ст. Поверхня іконостасної смуги апостольського ярусу навколо образів в основному така ж гладка, як у демнянському, округлі колонки з капітелями, які фланкують образи, також без різьби. Верхня частина кожної арки, яка увінчує образи апостольського ярусу над колонками, теж удекорована орнаментом, подібним до тих, що застосовувались у середньовічному карбуванні,— щось подібне до мотиву неповно заокругленої української літери С, яка весь час підряд повторюється. А ось округлі образи пророчого ярусу, на відміну від демнянського іконостаса, становлять окрему конструкцію з ажурним різьбленим обрамленням. У напрямку вниз — до апостольського ярусу це обрамлення поступово розширюється.

Аналізуючи декор верхньої частини тернопільського іконостаса, не можна провести так багато паралелей з українським металом, як у демнянському.

Серед обстежених іконостасів, перероблених у другій половині XIX — на початку XX ст., виділимо іконостас церкви св. Миколи у Бережанах Тернопільської обл. (церква побудована у 1441 р.). У цей час, очевидно, був перероблений увесь іконостас, за винятком царських воріт з другої половини XVII—XVIII ст.

Іконостас церкви св. Миколи являє собою глуху стіну без отвору над намісним ярусом. Образи намісного, празникового та апостольського ярусів фланковані тонкими колонками, удекорованими різьбленим декором виноградної лози, листя і плодів. Обрамленя верхнього аркоподібного завершення образів апостольського ярусу та округлих образів празникового ярусу прикрашене різьбленим візерунком, який може нагадувати художній метал українського Середньовіччя. Цей мотив складається з невеликих горизонтально видовжених прямокутників. Візерунок безперервною стрічкою огортає образи апостольського та пророчого ярусів у зазначених місцях.

Отже, з аналізу демнянського, тернопільського та бережанського іконостасів можна зробити висновок про те, що ремінісценції давньоруської техніки карбування по металу трапляються в еклектиці іконостасної різьби другої половини XIX ст. і, як правило, лише у верхніх ярусах іконостасів як новозбудованих, так і дороблених у верхніх рядах раніше одноярусних. Зазначимо, що трапляються іконостаси колись одноярусні рококові, добудовані, як правило, з другої половини XIX ст., в оновленому варіанті яких еклектично поєднані риси декору іконостасів попередніх епох, без застосування ремінісценції з карбування металу. До таких від-

носимо добудовані зверху яруси іконостаса церкви св. пророка Іллі у Красному (1750).

Йдеться про добудовані, очевидно, у XIX ст. празниковий, апостольський та пророчий яруси. Окремо зазначимо, що в різьбярському декорі празникового та апостольського ярусів застосовано прийоми, характерні для так званого другого рококо в іконостасній різьбі — імітація пілястрів чи колонок, які фланкують живописні образи. Це характерно в першу чергу для двоярусного празникового ряду краснянської церкви. Образи розчленовані поміж собою декором накладною різьбою з мотиву листка на одній прямій лінії. Подібні сюжети накладної різьби ми бачимо у декорі пілястрів, які членують образи празникового ярусу в ренесансні часи (церква Св. Духа в Рогатині та ін.), а також по всій поверхні іконостаса, як правило, у вертикальному напрямку в барокові часи (церква Покрови Пресвятої Богородиці у Деренівці Теребовлянського району Тернопільської обл. та ін.).

Тільки у ренесансні та барокові часи образи празникового ряду були почленовані виступами справді існуючих в об'ємі пілястрів, удекоровані накладною різьбою цього ж мотиву листка на одній прямій лінії. Тут же, у краснянському іконостасі ці пілястри імітуються лише в ілюзорній уяві глядача та й сам згаданий мотив листка схематичніший, ніж у ренесансні чи барокові часи.

Образи ж апостольського ярусу фланкують справжні, існуючі в реальному об'ємі невисокі пілястри. Але їх декор рослинного мотиву, виконаний також накладною різьбою, за стилем де в чому перегукується з різьбленим мотивом, який декорує празникові яруси. Самі живописні образи апостольського ряду намальовані у порівнянні з площиною всього іконостаса на великих і широких форматах — по три фігури апостолів на картині. Такі великі формати також асоціюються з часами другого рококо. Згадаймо класичні у цьому плані волосянківський чи микуличинський іконостаси.

Завершують іконостасну стіну образи пророчого ярусу у формі неправильного овалу. Образи цього ярусу традиційно удекоровані ажурною різьбою із стилізованого мотиву рокайль і волют. Різьба цього декору більш площинна, ніж пророчого ярусу волосянківського іконостаса, що вказує разом із деякими іншими ознаками, що верхня частина іконостаса виготовлена пізніше за волосянківський.

Окрім переробок іконостасів із елементами попередніх, добудови верхніх ярусів попередніх одно- і двоярусних іконостасів, у другій половині XIX ст. виникло ряд новостворених іконостасів у давніх церквах. Причини цього різні — ремонт старих церков, аварійний стан колишніх іконостасів тощо.

До таких відносимо серед інших іконостас церкви св. Івана Богослова у Довгому (Теребовлянський район Тернопільської обл., церква з 1711 р.). Цей іконостас — класичний варіант еклектичної епохи. Округлий півциркульний отвір над намісним ярусом зумовлює такий же округлий силует празникового ярусу і східчасте розташування образів апостольського та пророчого ярусів.

Смугу, в якій уміщено образи празникового ярусу, декорує накладна площинна різьба, елементи якої розташовані поміж округлими образами. Площина, порізьблена орнаментом, утворює за зовнішнім силуетом три-

кутники, у якому розташований рослинний мотив. Ці трикутники — один зверху, один — знизу гострими кінцями догори розташовані поміж образами. Площинність і стилізованість цього рослинного мотиву дає можливість висловити припущення, що ця різьба була створена уже на межі XIX і XX ст. або пізніше і наслідувала таку. Така ж різьба, згрупована за лінією зовнішнього силуету композиції у трикутники, декорує верхні бічні поля округлої арки, яка увінчує зверху кожен образ апостольського ярусу. Крім того, кожен образ апостольського ярусу фланкований обабіч округлими гладкими колонками без різьби, з різьбленими капітелями поєднання композитного ордера. Зазначимо, що подібно до демнянського, апостольський ярус церкви св. Івана Богослова утворює з пророчим ярусом ніби одну конструкцію — округлі образи пророчого ярусу, однакових розмірів з празниковими, розташовані на одній висоті з капітелями колонок апостольського ярусу. Ще одна спільність обох іконостасів — на кожному образі апостольського і пророчого ярусів намальовано по дві постаті відповідно апостолів або пророків. Зверху образи пророчого ярусу удекоровані ажурною різьбою елементів звивистої рокайль, такої ж невисокої площинної пластики, як у різьбі, яка прикрашає празниковий та апостольський яруси.

Намісний та придельний яруси — типово еклектичні для початку XX ст. Вони також світлого кольору з накладною золоченою різьбою, яка декорує пілястрові підставки, що фланкують образи придельного ярусу. Це різьба рокайлевого та звивистого рослинного мотиву. Подібним сюжетом, тільки з домінуванням мотиву виноградної лози, листя і плодів прикрашені у вигляді різьби дияконські та царські ворота іконостаса. Образи намісного ярусу фланковані округлими золоченими колонками з різьбленими капітелями у вигляді закручених волют. Елементи барочних та рококових ремінісценцій вводять невеличкі фіґурки ангелів, виконані у круглій скульптурі, які фланкують зверху царські ворота. Фіґури тоновані у солодкавий біло-рожевий тілесний колір, що навіває нам асоціації з рококо. Крила ангелів позолочені. Отже, іконостас церкви св. Івана Богослова у Довгому — типовий приклад того, як можна у стару дерев'яну споруду гармонійно вписати еклектичну іконостасну стіну.

Це непоодинокі приклади, коли у давній храм композиційно вдало вписуються конструкції кінця XIX — початку XX ст. Цікавим об'єктом у цьому плані є іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста у Тернополі (церква з 1540 р.). Іконостас прекрасно „вжився" в ренесансну споруду. На жаль, він зберігся не повністю — у другій половині 80-х рр. XX ст. у церкві були проведені великі реставраційні роботи*.

Іконостас цілком відповідає еклектичній епосі. Незважаючи на брак отвору над намісним ярусом, враховуючи сеґмент склепіння, верхні яруси — апостольський та пророчий — у верхній частині мають за силуетом округле звершення. Великі за розміром образи апостольського ярусу нагадують неорококо, хоч фланковані вони не обрисованими, а з реальним

* Згідно з даними, отриманими від голови церковного комітету, під час нашого обстеження іконостаса у 1999 р. у другій половині XX ст. була проведена велика реставрація іконостаса. Старі царські ворота були у непридатному стані, тому під час цієї реставрації, завдяки збереженому в архівах проекту, були виконані нові ворота, які цілком ідентичні оригінальним.

об'ємом округлими колонками. Празниковий ярус складається з округлих образів у різьбленому ажурному обрамленні, подібному до рокайлевих сюжетів.

У той же час горизонтальний празниковий ярус, образи якого членовані пілястрами з традиційним різьбленням, стилізованим рослинним мотивом у пряму лінію, асоціюється з ренесансними ремінісценціями. Образи намісного ярусу фланковані округлими колонками. Дві верхні третини кожної колонки удекоровані дрібним скісним перехватом, що, зрештою, нагадує так званий шнурковий орнамент, тільки дещо грубший. Нижня третина кожної колонки — гладкої поверхні, з потроєнням стовбура. Елементи потроєння розташовані у такому порядку: одна колонка — спереду, дві паралельні поміж собою колонки — позад неї. За силуетом ця потроєна нижня частина органічно кріпиться із середньою і верхньою частинами колонки, вже описаної. Увінчується кожна з таких колонок різьбленою капітеллю з мотивом волюти у верхній частині і стилізованим площинним мотивом акантового листка на кожному куті, що зазвичай, трохи видозмінено, але нагадує іонічний та доричний ордери.

Зазначимо, що з колонками намісного ярусу прекрасно гармоніюють в ансамблі і округлі колонки апостольського ярусу. Так, верхня частина останніх удекорована так званим шнурковим орнаментом, а нижня — гладка, подібно як у колонках намісного ярусу.

Цікавою особливістю тернопільського храму є декор різьбою придельного ярусу. Кожен образ цього ярусу знаходиться на ажурному різьбленому тлі декоративно стилізованого мотиву листя рослин, який за рисунком ідентичний такому ж, тільки дещо більшому в ажурному декорі, дияконських воріт. Зазначимо, що масштабність та рисунок ажурного декору обох дияконських воріт — типовий для межі XIX і XX ст.

Самі ж пілястрові підставки, які фланкують образи придельного ярусу у тернопільській Хрестовоздвиженській церкві, світлого кольору і удекоровані золоченою накладною різьбою із звивистого рослинного мотиву, який нагадує плетінку, що ми вже зустрічали ще в середині XIX ст., наприклад, у декорі іконостаса церкви Різдва Пресвятої Богородиці у Дрогобичі та ряду інших.

Отже, іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста у Тернополі містить ряд паралелей з іншими іконостасами, переважно другої половини XIX ст., наприклад, у випадку нашого порівняння його з дрогобицьким церкви Різдва Пресвятої Богородиці.

Цікава історія Святовоскресенського собору Івано-Франківська. У 1729 р. у цій споруді був відкритий єзуїтський костел. У 1773 р. костел закрито, і він поступово занепав. У 1847 р. напівзруйнований костел було віддано греко-католицькій церкві, а в 1885 р. церква стала Святовознесенським собором. У 1897 р. художник Ю. Макаревич (1854—1936) розробив проект художнього оформлення кафедрального собору. Під його ж керівництвом був виконаний п'ятиярусний іконостас[5].

Іконостас Святовознесенського кафедрального собору досить вдало вписався в інтер'єр колишнього костелу. Він створив гармонійний ансамбль разом з іконами та настінними розписами, які виконали відомі професійні художники А. Манастирський (1878—1969) та М. Сосен-

[5] Полєк В. Майданами і вулицями Івано-Франківська.— Львів, 1994.— С. 18—19.

ко (1975—1920)[6]. Іконостасна стіна собору — глуха, без циркульного отвору. Лише над царськими воротами помічаємо невеликий півциркульний отвір шириною воріт, суцільно удекорований ажурною різьбою. Цьому іконостасу властиві чітка структура, горизонтальне членування рядів.

Образи намісного ярусу і всі троє воріт фланковані округлими тонкими колонками. Більша частина кожної колонки прикрашена дрібним різьбленим мотивом лози і листків винограду. Нижня, приблизно п'ята частина кожної колонки удекорована не різьбленим рослинним орнаментом, як верхня, а великим, дещо ширшим від звичайно поширеного „шнуркового“ орнаменту, такого розповсюдженого у сакральному мистецтві. У верхній частині кожна колонка удекорована капітеллю з різьбою композитного ордера. Над цими капітелями розміщені пілястрові капітелі, удекоровані розетою.

Цікавим є розташування смуги різьбленого декору над намісним ярусом, подібно як ми спостерігали в іконостасах з рисами класицизму (собор Пресвятої Трійці у Сяноку, церква св. Параскевії у Дрогобичі) та еклектичних (церква Різдва Пресвятої Богородиці у Дрогобичі та ін.). Мотив цього декору — стилізовані грона плодів, лози і листків винограду. Аналогічно різьблена смуга з таким же декором прикрашає нижню частину апостольського ярусу. Образи празникового ярусу практично не удекоровані різьбою, лише вертикальні частини обрамлення, удекоровані насічками. Останні здалека сприймаються як такі, які замінили традиційні, у цьому місці різьблені, пілястри.

Образи апостольського та пророчого ярусів удекоровані, як і намісного, на відміну від празникового, густішою різьбою. Колонки, які фланкують образи апостольського ярусу, нагадують аналогічні намісного. Лише капітелі апостольського удекоровані різьбою композитного ордера, а у намісному — коринфського. Верхні бічні кути арок над образами апостольського ярусу удекоровані золоченою накладною різьбою, яка досить виразно читається на блакитному тлі верхньої частини арки. Цю арку виразно по центру ділить на дві симетричні частини волютоподібно закручена пілястрова капітель. На обох половинках арки, виконаний у техніці накладної різьби серед інших, прочитуємо досить великий дзеркально розташований декор волютою. Площина іконостасної різьби над кожною аркою повністю заповнена різьбою, не утворюючи при цьому за зовнішнім силуетом композиції виразного контуру трикутника, як це було у подібному місці у попередніх історичних епохах.

У цікавому трактуванні подаються у цьому іконостасі образи пророчого ярусу. Вони становлять горизонтальний ярус прямокутних образів, членованих поміж собою вузькими, невеликих розмірів круглими колонками, удекорованими різьбленими капітелями іонічного ордера. Кожен цей образ — форма прямокутника, в середині якого — овал, із живописним погруддям пророків, прикрашений великорокайлевою накладною різьбою. У чотирьох кутах прямокутник навколо овалу. Завершує іконостас зверху смуга ажурної золоченої різьби, в якій домінує мотив, подібний до закручених волют, розташованих віддзеркалено симетрично одна до одної, що гармоніює з подібним на верхніх бічних полях арок, котрі обрамляють образи апостольського ярусу.

---

[6] Полєк В. Майданами і вулицями Івано-Франківська.— С. 18—19.

Центральним акцентом верхньої частини іконостаса традиційно є образ „Христос у Славі", фланкований обабіч колонками, аналогічними за масштабом і розміром таким самим в апостольському ярусі. Площина іконостаса над аркою, що над образом удекорована накладною різьбою, подібно як в аналогічному місці в образів апостольського ярусу. Тільки арку над образом „Христос у Славі" („Пантократор") декорує дрібніший мотив рослинного орнаменту, верхні кінцівки стебел якого закручені у волютоподібний рисунок. На завершення найвищу частину іконостаса — поясне овальне зображення Богоматері Оранти, яке розташоване над „Христом у Славі", декорує ажурне різьблене обрамлення стилізованого мотиву, аканту, яке місцями майже втрачає свою рослинну подібність та рокайль. Це все гармонійно поєднується з різьбленим мотивом інших ярусів.

Отже, можемо говорити про гармонійну цілісність різьбленого декору іконостаса Святовоскресенського собору в Івано-Франківську. Це одна з найкращих іконостасних споруд серед тих, які намагалися вписати у споруду давнішого храму. До таких звичайно віднесемо іконостас церкви св. апостолів Петра і Павла у Львові, церков Різдва Христового та Воздвиження Чесного Хреста у Тернополі, св. Івана Богослова у Довгому Теребовлянського району Тернопільської обл. та ряд інших.

Окрім іконостасів, встановлених у давніших храмах унаслідок їх реконструкції, у другій половині XIX — на початку XX ст. споруджено ряд церков із встановленими у них типовими для того часу еклектичними іконостасами. Показовою у цьому плані є церква Благовіщення у Стрию (на Ланах) (Львівська обл., 1886). Її п'ятиярусний еклектичний іконостас виконаний в єдиному руслі. Округлий отвір поміж намісним і празниковим ярусами надає верхнім ярусам симетричне східчасте розміщення образів у напрямку підйому верх до центра іконостаса. Ця округлість творить гармонійний ансамбль із таким же округлим склепінням.

В іконостасі лаконічно використано декор різьбою. У намісному ярусі помічаємо зовсім незначне використання різьби. Образи цього ярусу удекоровані округлими світлого тону колонками без будь-яких прикрас. Лише у верхній частині традиційні над образами Діви Марії та Ісуса Христа шрифтові картуші, удекоровані ажурною різьбою закрученого у волюти та рокайль мотиву стебел і листків рослин. Подібний орнамент, тільки більший, декорує місце відсутніх живописних образів придельного ярусу обабіч на зовнішніх краях іконостаса — відповідно зліва і справа від кожних з дияконських воріт.

Нижню частину півциркульного отвору під празниковим ярусом декорує смуга ажурного орнаменту, мотив якого подібний до того, що декорує накладною різьбою придельний ярус. Празниковий ярус не декорований різьбою, за винятком поодиноких вставок накладної різьби, нижче нього звивистого стебла рослини з тоненькими листочками, які знаходяться нижче картин.

Образи апостольського ярусу фланковані кожен обабіч тонкими довгими круглими колонками. Верхня завершальна частина кожного образа — аркоподібна. Обидва боки іконостаса навколо кожної з цих арок удекоровані накладною різьбою з мотивом стилізованої спрощеної рокайль. Отже, традиції декорування у цьому місці обрамлених аркою образів, як правило, апостольських ярусів продовжуються, рівно ж, як і виділення образа „Христос у Славі" („Пантократор"). Цей образ міститься у най-

вищій точці східчасто розміщених образів апостольського ярусу і більший за розміром від картин із зображенням апостолів. Окрім того, площа іконостаса навколо арки образа удекорована густішою накладною різьбою, ніж навколо образів апостолів. Мотив цієї різьби — в основному, комбінація різних за розміром рокайль. Колонки ж, які фланкують образ „Христос у Славі", такі самі за об'ємом і розміром, як і ті, що фланкують картини апостолів. Отже, образ „Христос у Славі" виділений не об'ємом, а лише розміром, типово, як у першій половині XIX ст.— в іконостасах неорококо з виділенням чи густотою розташованих елементів чи іншим способом декору невисокого рельєфу, виконаного способом накладної різьби.

Ефектно читається за силуетом різьблений декор пророчого ярусу. Мотив закручених волют перегукується зі смугою подібного ажурного орнаменту під празниковим ярусом та накладним різьбленим орнаментом придельного ярусу. Таким чином, бачимо композиційне поєднання декору різьбою різних ярусів іконостаса церкви Благовіщення у Стрию (на Ланах). Образи та ворота намісного ярусу фланкують округлі колонки кольору слонової кістки без різьби. Декор царських та обох дияконських воріт — типовий для другої половини XIX — початку XX ст. Обидві стулки царських воріт покриває мотив ажурної різьби лози, плодів та листка винограду. Округла центральна колонка прикрашена вертикальним мотивом лаврового листка.

Стрийська церква Благовіщення — мурована. Муровані й ряд згаданих реставрованих та перероблених храмів — Воздвиження Чесного Хреста у Тернополі, Святовоскресенський собор в Івано-Франківську та ін. Однак на межі XIX і XX ст. продовжувалась традиція будівництва дерев'яних церков, зокрема в гуцульському стилі. До таких, наприклад, належить церква Пресвятої Трійці у с. Ільці (Верховинський район Івано-Франківської обл., 1900). Іконостас у цій церкві — типово еклектичний, з незначним декоруванням різьбою. На жаль, гуцульські традиції різьби не позначилися на іконостасі церкви Пресвятої Трійці, хоча саму церкву розписали відомі художники Я. Пстрак і Й. Сороковський у 1900 р.

Подібно до благовіщенського стрийського, ілецький іконостас у своїй конструкції поміж намісним і празниковим ярусами має півциркульний отвір. Округлі образи празникового ярусу зовсім не удекоровані різьбою. Цей ярус лише прикрашений дрібним ажурним орнаментом під образами. Це вузька смуга, що нагадує мотив давньоруської плетінки. Вона одночасно і декорує верхню частину цього отвору-„розриву" поміж намісним і празниковим ярусами.

Образи апостольського ярусу, подібно як у згаданому демнянському іконостасі, об'єднані з пророчим таким чином, що за силуетом це нагадує завершення готичної каплички, рівно ж і силует чавунного литва, яке прикрашає нагробники Галичини кінця XIX — початку XX ст. Отже, у конструкції верхніх ярусів іконостаса бачимо готичні ремінісценції з впливом архітектури нагробників з металічним литвом. Картини апостольського ярусу члeновані округлими вузькими колонками без різьби. Образ „Христос у Славі", на відміну від стрийського, не виділений ні розміром, ні різьбою — цілком ідентично обрамлений, як і ті, на яких зображені апостоли.

Проміжок між празниковими і апостольськими ярусами скромно удекорований вставками з накладної різьби по одній під кожним з апостоль-

ських образів. Ці вставки — звивистий мотив стебла з листками, який за лінією зовнішнього силуету у більшості вставок нагадує лінію трикутника — подібно як під празниковим ярусом у благовіщенському стрийському іконостасі. Поверхня іконостасної стіни навколо арок, у які вставлені образи апостольського ярусу, удекорована стилізованою і спрощеною рокайль — теж накладною різьбою, подібно, як у такому ж місці в образах апостолів у тому ж стрийському благовіщенському іконостасі. Отже, бачимо, що можна провести паралелі поміж цими іконостасами у різних кінцях Галичини — у с. Ільці біля Верховини на Івано-Франківщині, у Стрию на Львівщині та в с. Демні біля Миколаєва, теж на Львівщині. Таким чином, можемо виділити окремі напрями тенденцій іконостасної різьби Галичини кінця XIX — початку XX ст.

Зазначимо, що на межі XIX і XX ст. збудовано ряд церков, у яких широко застосовано різьбу по дереву по всій поверхні іконостасів. Дуже часто спостерігаємо це у церквах так званого нагірнянського стилю. Маємо на увазі церкви, споруджені за проектом архітектора В. Нагірного (1848—1921). На території Галичини у цей час було споруджено багато десятків таких одно-, трьох та п'ятикупольних церков[7]. Цей стиль церковного будівництва ряд дослідників ще називають „неовізантійським". Варто заакцентувати, що у таких церквах досить багато денного світла, яке потрапляє сюди в першу чергу через вікна центрального купола та з інших віконних отворів.

До типових у цьому плані причисляємо церкву св. Юрія у Магерові (Жовківський район Львівської обл., 1908—1912). Для декору більшої частини іконостаса церкви застосована накладна різьба, тонка за рисунком. Над намісним ярусом в іконостасній стіні — традиційний округлий отвір. Придельний і намісний яруси досить інтенсивно удекоровані різьбою. Пілястрові підставки під колонками намісного у придельному ярусі декоровані плетінковою смугою накладної різьби мотиву акантового листка. Такий же мотив, тільки дрібнішими і тоншими горизонтальними лініями, декорує образи придельного ярусу зверху і знизу у вигляді орнаментальної смуги.

Образи намісного ярусу членовані поміж собою округлими колонками. Верхня половинка стовбура кожної колонки удекорована „шнурковим" орнаментом, нижня — стилізованим стеблом і плодами винограду, які спірально обвивають колонку. Капітелі цих колонок удекоровані різьбою коринфського ордера. Кожен образ намісного ярусу зверху та знизу удекорований горизонтальною смугою мотиву аканту, подібно до пілястрових підставок придельного ярусу. Завершує намісний ярус зверху різьблений ажурний декор картушів з написами над образами Богоматері з Дитиною та Ісуса Христа. Цей ажурний різьблений декор складається з великих стилізованих рокайль, які фланкують обабіч напис, розривом літери С до середини та такими ж стилізованими, як згадувалось, з дуже тонкою лінією рисунка есованих волют. Останні розташовані по зовнішніх краях композиції.

Образи празникового ярусу розміщені в один ярус — по три крайні в одну лінію — центральні аркоподібно, утворюючи верхню межу отвору

[7] Дорош А. Вплив змін політичного становища в Україні у XIV—XX ст. на розвиток храмового будівництва // Сакральне мистецтво Бойківщини...— С. 60.

над намісним ярусом. Лінія образів празникового ярусу зверху і знизу обрамлена фризом із тонкого „шнуркового“ орнаменту. Крім того, поміж образами лінія празникового ярусу удекорована різними комбінаціями попарно дзеркально розташованих одна до одної рокайль. Верхня пара цих рокайль — розривом літери С до середини, нижня пара — елементи меншого розміру,— навпаки, розривом назовні.

Картини апостольського та пророчого ярусів утворюють попарно єдину композицію. Нижня частина цієї композиції — кожен образ апостольського ярусу фланкований обабіч точеними округлими колонками, подібними до балясин балюстради. Кожен образ пророчого ярусу, утворюючи овал неправильної форми, удекорований зверху ажурною різьбою з мотивів тонкого рослинного стебла з листками та спрощеної рокайль. Еклектичність усього іконостаса підкреслюють готичні фіали над колонками, які уміщено на рівні пророчого ярусу і ефектно читаються за силуетом. Масштабність різьбленого декору, який покриває поверхню іконостаса — різна, нижче апостольського ярусу елементи різьбленого декору — більш дрібномасштабні, у пророчому ж ярусі — більші*.

Варто підкреслити, що різьба всіх трьох воріт — двох дияконських і царських у церкві св. Юрія — сприймається в композиційній єдності з нижніми ярусами іконостаса.

Мотив ажурної різьби обох магерівських дияконських воріт нагадує ту накладну різьбу, яка фланкує образи празникового ярусу цього іконостаса. На площині дияконських воріт — рокайлеві елементи, які чергуються поміж собою і розташовані у вертикальній лінії — то повернені розривом літери С до середини — один до одного, то — назовні, один від одного ажурним декором оточують досить великого розміру живописні образи архангелів.

Привертає увагу декор різьбою обох стулок царських воріт (Іл. *6*). Приблизно три чверті зверху округлої середньої колонки удекоровані „шнурковим“ орнаментом, подібно як колонки з намісного ярусу. Досить контрастним у порівнянні з центральною колонкою царських воріт є тільки плоский різьблений декор крайніх вертикальних та горизонтальних планок обох стулок воріт, покритих мотивами наслідування дрібного візантійсько-романського аканту, який завдяки своєму невисокому рельєфу та дрібнішим елементам цікаво дивиться у порівнянні з колонками намісного ярусу та центральною колонкою воріт як доповнювальний декор.

Декор обох стулок воріт — великий, невисокого рельєфу, ажурний. Чотири круглої форми живописних медальйони оточує мотив акантового листа, волюти якого закручені так, що нагадують рокайль у формі літери С. З зовнішніх країв обох стулок воріт — зверху та знизу живописні медальйони оточують досить натуралістично виконані грона винограду. А зверху над двома найвищими медальйонами бачимо хлібні колоски. Отож на царських воротах зображені обидва символи Євхаристії — вино і хліб.

---

* Різночитання різьби, яка декорує апостольський та пророчий яруси, у порівнянні з іншими ярусами, підтверджує інформацію голови церковного комітету про те, що тільки нижні яруси іконостаса — ровесники церкви, а сучасні верхні яруси були виконані пізніше, вже після Першої світової війни.

Близька до натуралістичної та досить площинна манера їх подачі свідчить про еклектичний стиль початку XX ст.

Зазначимо, що, крім класично еклектичного магерівського іконостаса, церкви так званого нагірнянського типу прикрашали і дещо інакші іконостаси. Наприклад, у церкві Успіння Пресвятої Богородиці у Славському (Сколівський район Львівської обл., 1901) бачимо іконостас за конструкцією — типово еклектичний, з циркульним отвором над намісним ярусом, із прикрасами різьбою з мотивів історизму та неостилів. Однак певні елементи вкраплення так званого українського стилю ми вже помічаємо — темний чорно-коричневий колір, окремі елементи декору тощо. Однак питання застосування рис українського мистецтва в іконостасній різьбі Галичини заслуговує на окреме вивчення.

У церквах „нагірнянського" типу або їм подібних було споруджено і ряд інших іконостасів, а саме таких, поверхню яких не прикрашає такий інтенсивний різьбярський декор.

Показовим у цьому плані є іконостас церкви Різдва Пресвятої Богородиці у Сколому (Львівська обл., 1895). Іконостас не має циркульного отвору-„розриву" над намісним ярусом, усі його яруси розташовані підряд один над одним. Образи його намісного ярусу розчленовані круглими колонками без різьби — увесь їх стовбур покритий канелюрами. Верхня частина удекорована приплюснутими капітелями, удекорованими на середній їх частині різьбленим орнаментом, який нагадує візантійсько-романський акант. Це чи не єдине місце декору різьбою намісного ярусу, якщо не брати до уваги різьбу трьох воріт та арок над ними. Зазначимо, що пілястрові підставки під колонками намісного ярусу, які членують образи придельного ярусу, не декоровані різьбою.

На тлі неінтенсивного покриття різьбою у нижніх ярусах виділяються ажуром своєї різьби обоє дияконських та царські ворота. Верхні дві третини кожних дияконських воріт займає великий прямокутний живописний образ архангела. Різьбою зайняті тільки площини біля вертикальних країв кожного з образів. Вони удекоровані пояском ажурної різьби рослинного стебла з листками у формі літери S, укладеного у плетінку. Дещо подібне ми спостерігали у декорі накладною різьбою пілястрів згаданого магерівського іконостаса та ряду інших. Тільки у сколівській версії цей орнамент чи не найдрібніший та ажурний.

Кожна нижня третина обох дияконських воріт — це квадратна площина, удекорована ажурним мотивом стилізованого листка аканту з певною втратою рослинної подібности.

Царські ворота прикрашені теж досить площинною різьбою есованого мотиву лози винограду з її плодами та голівками квітів, які оточують чотири круглих живописних медальйони із зображенням євангелістів. Ще одні паралелі з магерівським іконостасом ми можемо провести по округлій центральній колонці воріт — добрих три чверти її верхньої частини удекоровані шнурковим орнаментом. Тільки сколівська колонка дещо тонша, ніж магерівська.

Образи празникового ярусу, які розташовані одразу над намісним ярусом, членовані поміж собою, згідно з традиціями давньогрецької архітектури, тригліфами. Жодна різьба не декорує цей ярус. Картини апостольського ярусу досить широкі. На кожному образі зображено по три

постаті апостолів. Образи цього ярусу члeновані круглими колонками, аналогічними як у намісному ярусі. Нижні поля площини під кожною крайньою картиною ярусу прикрашені накладною різьбою великої і дуже тонкої рокайль.

Цікавим є фриз з різьбленого орнаменту з мотивів барокового аканту і рокайль над апостольським ярусом. Лінія цього фризу розчленована пілястровими капітелями, кожне з яких увінчує зверху згадану колонку з апостольського ярусу. Таким чином, насиченість різьбленим декором іконостаса зростає у верхній його частині.

Пишнішим постає перед нами пророчий ярус. На його картинах зображено також, як і в апостольському, по декілька фіґур пророків на кожній картині. Краї пророчого ярусу фланковані бароковими есованими різьбленими валиками. Образи пророчого ярусу згруповані по двоє і розчленовані округлими колонками без різьби. Кожна пара образів уміщена під фронтоном округлої форми. Тимпан кожного такого фронтону удекорований накладною золоченою різьбою стилізованого рослинного мотиву. Таким же мотивом ажурної різьби удекорований кожен фронтон зверху.

Таким постає перед нами іконостас церкви Різдва Пресвятої Богородиці у Сколому — з домінуванням строгих класицистичних форм, рококового декору в окремих смугах поміж ярусів та барокового орнаментального навершя, виконаного у техніці ажурної різьби, та лаконічної еклектичної різьби, яка прикрашає обоє дияконських та царські ворота.

Таке ж лаконічне застосування різьби помічаємо у декорі іконостаса Успіння Пресвятої Богородиці с. Довгого (Стрийський район Львівської обл., 1914). У нижніх ярусах великий рокайль та стилізований рослинний мотив, котрий втрачає, як і рококо, свою рослинну подібність, накладною різьбою декорує пілястри, що прикрашають образи придельного ярусу, ажурною різьбою — обоє дияконських воріт. Така ж ажурна різьба з мотиву великої стилізованої і спрощеної рокайль декорує картуші над усіма чотирма образами намісного ярусу — елементи рокайль, подібні до кириличної літери С, фланкують кожен картуш розривом до середини.

Судячи з усього, тенденція навершя намісного ярусу іконостасів ажурною різьбою міцно утвердилась у першій половині XX ст. Одночасно у багатьох церквах зникли шрифтові картуші з написами „IС^ХС“ та „МР^ѲΥ“. Відповідно — над образами Ісуса Христа та Марії у намісному ярусі. На їх місці, а також над іншими образами намісного ярусу замість цих шрифтових картушів утвердилось пишне, як правило, виконане в ажурній різьбі навершя. Серед ще не розглянутих нами це можна сказати, наприклад, про намісний ярус іконостаса церкви св. Миколи у Буську (Львівська обл., 1936)*. Це навершя над кожним образом виконано у тонко ажурній різьбі з мотивами барокових волют і тонких рокайль, які нагадують літеру С з розривом до середини, дещо подібне до вищезгаданого довгівського іконостаса, лише у буському рисунок ліній елементів дещо тонший.

Зрештою, ця тенденція почала намічатись ще у другій половині XIX ст. Це зауважуємо, зокрема, над намісним ярусом згаданого демнян-

* Сьогодні цей іконостас перенесено в новозбудовану у 90-х рр. XX ст. буську церкву св. апостолів Петра і Павла.

ського іконостаса. Адже навіть сюжет рисунка цього орнаменту дещо подібний до довгівського чи буського, але його елементи в демнянському дещо грубіші. У довгівському — тонші, у буському — ще тонші. Отже, чим ближче до середини XX ст., тим ажурніші і тонші стають елементи орнаменту цього різьбленого навершя намісного ярусу. У більшості обстежених іконостасах ми бачимо таку особливість художнього оформлення, як „розрив“ поміж намісним та празниковими отворами у вигляді, як правило, циркульного отвору. На нашу думку, така увага до різьбленого навершя намісного ярусу — це подальший еклектичний розвиток одноярусного (з придельним ярусом — двоярусного) рококового іконостаса другої половини XVIII ст. Адже саме останньому різьбленому навершю надавалось такого особливого значення*.

Незважаючи на аналоги в окремих частинах іконостаса, царські ворота Успенської довгівської та Петропавлівської буської хоч і типові для початку XX ст. і їх різьбярській оздобі притаманна площинність, однак, відрізняються поміж собою. Обидві стулки воріт із Довгого покриті рідким ажурним мотивом виноградної лози з плодами та листками в поєднанні з бароковими есованими валиками у нижній та верхній частинах. Ця різьба оточує чотири живописні медальйони неправильної овальної форми в обрамленні різьблених рокайль. Середня колонка воріт оздоблена різьбленим подовгастим листком, подібним до лаврового, хоч і занадто видовженим, рідко спірально обвинутим стрічкою. Таке еклектичне поєднання барокових, рококових та класицистичних ремінісценцій у різьбярській оздобі воріт церкви з 1914 р.

Густішим ажуром різьби покриті царські ворота буської церкви св. Петра і Павла. Чотири круглі медальйони з живописними зображеннями євангелістів оточують листки виноградної лози, натуралістично поданих виноградних грон, декоративно по-бароковому узагальнених і стилізованих голівок квітів. Центральна колонка — набагато плоскіша, ніж на довгівських воротах, покрита дрібним мотивом гостроконечного листка.

З XIX — початку XX ст., подібно до попередніх періодів, дійшли до нас ряд царських воріт без збережених інших частин іконостасів, у яких вони були вмонтовані. Адже, як неодноразово зазначали дослідники, царські ворота дуже часто є однією з найцікавіших різьблених частин іконостаса.

Серед таких згадаємо царські ворота з Галичини другої половини XIX — першої половини XX ст.** Досить великий різьбярський декор, який заповнює обидві стулки воріт, оточує чотири овальних живописних медальйони з зображеннями євангелістів. Кожен із цих овальних медальйонів обрамлений ще одним, але ажурним овалом, який утворений стеблом рослини, від якого до середини відходять стилізовані виноградні листки та листки інших рослин. Останні в деяких місцях мають волютоподібні завершення.

Нижче, на кожній стулці воріт уміщено так само утворений напівовал (перерізаний посередині овал), у центрі якого вирізьблена форма, яку ми позначаємо як своєрідний варіант стилізованого трилисника. Зазначимо,

* Розуміємо, що паралельно існував і багатоярусний рококовий іконостас.
** Львівський музей народної архітектури і побуту, інвентарного номера немає.

що у другій половині XIX — на початку XX ст. такий варіант нижнього завершення найбільш характерний для дияконських воріт. У центрі нижньої планки воріт симетрично розташований рослинний, як правило, листковий мотив (наприклад, у згаданому іконостасі церкви Різдва Пресвятої Богородиці у Сколому та ряд інших).

Цікавим є те, що всі ці три ажурні овали (останній унизу — напівовал) поєднані поміж собою дрібним спрощеним рокайлевим мотивом літери С. Звертають на себе увагу краї воріт — центральної колонки немає, крайніх вертикальних планок є, однак, по дві на кожній із стулок з обох сторін. Простір поміж кожними з цих планок, розташованих по двоє, заповнений фраґментами такої ж рослинної різьби місцями з волютоподібним завершенням. Зазначимо, що такі вузькі смуги ажурного декору поміж двома крайніми вертикальними планками характерні більше для декору дияконських воріт, а не царських межі XIX і XX ст. (наприклад, дияконські ворота з іконостаса церкви Різдва Пресвятої Богородиці у Сколому та ряд інших). Отже, ці царські ворота з Галичини (встановити точно місцевість і церкву походження поки що не вдалося) цікава та ориґінальна пам'ятка церковного мистецтва.

Серед збережених цікавими є ворота церкви Різдва Пресвятої Богородиці у с. Прісся Любачівського повіту Прикарпатського воєводства (сьогодні — територія Польщі, 1887). Обидві стулки воріт покриті ажурним звивистим мотивом ґілок, відгалуження яких місцями мають волютоподібне завершення. У цьому оточенні знаходяться чотири живописні медальйони форми неправильного овалу. Округлу центральну колонку воріт покриває спіральний мотив грон та листків винограду. У нижній частині обох стулок воріт вмонтовані по одній фільонці, удекоровані накладною різьбою з восьмипелюстковою розетою у центрі та мотивом рокайль у формі горизонтально розташованої літери С. Подібний декор накладною різьбою характеризуємо як дуже поширений і у декорі престолів, вівтарів, кіотів, образів тощо Галичини межі XIX і XX ст.

Отже, можна підбити підсумки розвитку іконостасної різьби у XIX — першій половині XX ст. У перші десятиліття XIX ст. продовжувались риси класицизму в іконостасній різьбі Галичини. Яскравим прикладом цього служать іконостаси церков Покрови Пречистої Богородиці у Команчі, св. Параскевії у Дрогобичі та ряд інших.

Наявність обстеженого матеріалу дає підстави зробити висновки, що десь зі середини XIX ст. простежуємо в ряді іконостасів риси неорококо. Класицистичні зразки цього — іконостаси церков Преображення Господнього у Волосянці, Пресвятої Трійці у с. Микуличині та ряд інших. Обидва декоровані в цьому неостилі по всій поверхні багатоярусної стіни.

Зазначимо, що еклектична версія одноярусного (з придельним — двоярусного) рококового іконостаса збереглась і у другій половині XIX — першій половині XX ст. Тобто іконостаса, висота стіни якого завершується на намісному ярусі. Тільки у цей еклектичний період іконостас не завершується намісним ярусом, як у період рококо другої половини XVIII ст., а після, як правило, досить високого „розриву" поміж намісним і празниковим ярусами дістає свій подальший розвиток у верхніх ярусах. Типовими у цьому плані серед розглянутих нами є іконостаси церков архангела Михаїла у Тисовці, Покрови Пресвятої Богородиці у Ялинкуватому та ряд інших.

Варто зазначити, що, очевидно, саме в цю епоху, коли пішла на спад тенденція єдиної неорококової іконостасної стіни (Волосянка, Микуличин), з'явились оті наступні тенденції браку єдности неорококового взаємозв'язку поміж намісним ярусом та вищими (Тисовець, Ялинкувате). Саме, як припускаємо, під впливом останнього у ряді церков, мабуть, у другій половині XIX ст. почали добудовувати низькі давніші рококові іконостаси, які до того часу завершувались намісним ярусом (церкви Різдва Христового у Тернополі, св. пророка Іллі у Красному та ряду інших). Однак ці добудови здійснювались, як правило, з дуже високим циркульним отвором-„розривом". Різьба цих добудов у переважній більшості не розвивала риси різьбярської оздоби неорококо, заложені в нижніх ярусах. Зазначимо, однак, що збереглося ряд церков, де цей низький рококовий іконостас не добудовувався зверху, як, наприклад, церква Успіння Пресвятої Богородиці у Львові.

Окрім неорококо, яке, на наш погляд, починаючи зі середини XIX ст., було популярним тут постійно, можемо простежити зі середини XIX ст. вкраплення готичних і барокових рис у галицькі іконостаси. Перше найчастіше помічаємо у гострих шпильчастих завершеннях колонок у вигляді фіал, рідше — у готичних елементах орнаменту (іконостаси у церквах Введення Пресвятої Богородиці з Тарнівки, св. Юрія з Магерова та інші).

Необарокові тенденції простежуємо у галицькій сакральній різьбі виразно з другої половини XIX ст. Передусім це проявляється у східчастому розташуванні ікон у напрямку уверх до центра іконостаса. Таке розташування ярусів вище намісного має місце в більшості розглянутих іконостасів. Серед різьбярської орнаментики — бароково укладений лист аканту, есовані рослинні форми (іконостас церкви св. Юрія з Магерова та ін.).

Очевидно, що конструкція і сама пластика різьбленого орнаменту відрізняється від класичного бароко чи рококо. Пластика різьби найчастіше менш об'ємна, ніж у класичному бароко (іконостас магерівської та інших церков) чи рококо (церква Успіння Пресвятої Богородиці у Довгому та ін.). Одночасно зберігся ряд іконостасів, де простежується ренесансна чітка тектоніка та еклектична спроба наслідувати барокову різьбу іконостаса (церква Успіння Пресвятої Богородиці у Яремчі та ін.). Однак ні об'єм, ні пластичність різьби не досягають тут справді барокової глибини.

Зазначимо, проте, що більш вдалою є спроба автентичного відтворення колишнього історичного одного стилю. Особливо у тому випадку, де за основу був узятий якийсь конкретний іконостас із попередньої епохи. Одним із найкращих зразків у цьому випадку можемо назвати іконостас церкви св. Онуфрія у Львові, виконаний на початку XX ст. за зразком Краснопущанського іконостаса[8] з Тернопільщини, поставленого в 1735—1750 рр.[9] Цілком імовірно, що поштовхом до відтворення краснопущанського іконостаса стала пожежа 1899 р., під час якої цей іконостас згорів[10]. Отже, в іконостасі церкви св. Онуфрія бачимо досить точне за об'ємом пластики, мотивом орнаменту та конструкції відтворення барокового зразка.

---

[8] Вуйцик В. Державний історико-архітектурний заповідник у Львові.— Львів, 1991.— С. 10.

[9] Драган М. Українська декоративна різьба.— К., 1970.— С. 104.

[10] Там само.— С. 118.

Під час огляду різьби Галичини XIX — початку XX ст. ми спинились лише на еклектиці, обійшовши питання українського стилю в іконостасній різьбі та ряд інших питань, оскільки ці та інші проблеми заслуговують на окреме вивчення. Іконостасна різьба Галичини XIX — початку XX ст. ще чекає свого дослідника.

Roman ODREKHIVS'KYI

THE ECLECTICS OF THE ICONOSTASIS CARVING IN HALYCHYNA IN THE 19TH AND EARLY 20TH CENTURIES

The iconostasis carving in the 19th and early 20th centuries was prevalently a mechanical combination of divergent artistic styles or mutual imitation. Back then, classicism and other styles were just „a quiet echo" of the past. From the second half of the 19th century, a number of iconostases acquire some neo-rococo features.

Мар'яна ЛЕВИЦЬКА

ІЗ СПОСТЕРЕЖЕНЬ НАД АВТОПОРТРЕТОМ ГАЛИЦЬКИХ МАЛЯРІВ ЕПОХИ РОМАНТИЗМУ

„Романтичний світогляд", „романтична краса" та численні подібні визначення стійко закріпилися в історії західноєвропейської культури на зламі XVIII—XIX ст., стосуючись насамперед якісно нових стилістичних прикмет тогочасної літератури[1]. Характерні ознаки особливого, „романтичного", світобачення відомі ще з античности, можна побачити їх у В. Шекспіра чи М. Сервантеса, в Ель Греко чи Б. Мікеланджело, але як мистецький напрям романтизм у малярстві сформувався у добу творення національних держав багатьох народів Європи, у час самовираження слов'янських націй. Митців-романтиків єднала хронологія — вони розгортали свою діяльність орієнтовно у 1800—1850-х роках[2]. Очевидно, що західноєвропейський і український романтизм мав певні відмінності та розбіжності у часі. На перший погляд, тогочасне українське мистецтво творилося ніби на узбіччі європейської культури, не раз даючи привід говорити про його ущербність та неповноту, зумовлені історичними обставинами недержавного існування. Такими обставинами, зокрема, пояснюється хронологія романтизму в малярстві, котрий на теренах Галичини протривав майже до кінця XIX ст., виявляючись, зокрема, у творах Т. Копистинського чи В. Леопольського. Розвиток романтизму, як і будь-якого іншого стилю, багато в чому залежав від контактів його творців з іншими мистецькими школами й осередками, досвід яких вони використовували. Але основою тогочасних духовно-творчих процесів ставали не так зовнішні впливи, як суперечлива дійсність, у якій Україна стала жертвою імперських зазіхань. У досить складних умовах недержавного існування, у першій половині XIX ст. в Галичині поступово зароджувався український національно-визвольний рух. Поява цього руху інспірована багатьма чинниками: ідеями Просвітництва (втілені у діяльності греко-католицького духовенства початку XIX ст.), тогочасними філософськими та політичними ідеями Західної Європи, зв'язками із слов'янськими національно-визвольними рухами. Перші прояви цього руху в Галичині мали форму збирання наукової та історико-культурної спадщини зусиллями таких

---

[1] Татаркевич В. Історія шести понять.— К., 2001.— С. 172.

[2] Романтизм // Энциклопедический словарь живописи: Западная живопись от средних веков до наших дней.— Москва, 1997.— С. 844—848. Періодизація „класичного" французького романтизму не цілком відповідає реаліям розвитку українського мистецтва першої половини XIX ст.

представників духовенства, як А. Ангелович, І. Лаврівський, М. Гриневецький, М. Гарасевич, В. Компаневич, І. Могильницький та інших. Особливим втіленням нових віянь у національному русі стала діяльність „Руської трійці", що перегукувалася з явищами романтизму в культурі народів Центральної та Східної Європи. Поступово національно-романтичний рух охоплював нові сфери духовного буття. Мовознавчі дослідження, збирання і вивчення історико-культурного спадку народу доповнилися літературною творчістю, публіцистикою, видавничою діяльністю тощо[3].

Справедливо зауважити, що мистецтво XIX ст. на теренах Східної Галичини не сягнуло висот романтичного стилю, явлених у зразках літературної творчости групи польських поетів, діячів „Руської трійці" чи, наприклад, у творчості Шевченка-художника. Проте є особливі аспекти проявів романтизму на цих теренах, що спонукають по-новому проаналізувати цю проблему. Один із таких аспектів — тематичне збагачення малярства, зокрема, втілене у портретному жанрі звернення до авторського „я". Автопортрет як рефлекторний образ автора викликає стале зацікавлення у контексті вивчення взаємозв'язків художника і суспільства. При цьому кожна історична епоха пропонувала щораз іншу форму авторського самовислову; у вигляді чи то традиційного окремого зображення, чи то групового (переважно родинного), чи то вставного (художник розчинений у ситуації) або символічного. Брак тривалої традиції автопортрета в українському малярстві попередніх епох і сплеск цього жанру в першій половині XIX ст. спонукають до глибшого дослідження передумов його появи і ролі в системі художньої культури XIX ст.

Загальним питанням джерел появи і функціонування романтизму в європейському мистецтві присвячено чимало фахових досліджень, серед яких згадаємо праці польських учених С. Козакевича, Т. Добровольського, В. Татаркевича, російських — А. Ізергіної, Є. Кожиної, В. Турчина, В. Прокоф'єва, Н. Яворської, англійських та німецьких — М. Браяна, Дж. Клея, В. Гайсмаєра та інших[4]. Згадані праці по-різному трактують як ідейно-естетичні основи романтизму, так і його художні результати. Та їх об'єднує наголошування на оновленому, глибоко національному й індивідуалістичному змісті романтичного мистецтва. Вагомі здобутки в ділянці теоретичного опрацювання генези та проявів романтизму має українське літературознавство: від публіцистики І. Франка, досліджень Д. Чижевського, В. Петрова, І. Мірчука, аж до сучасних праць Т. Комаринця, Ф. Стеблія та інших[5]. Мистецтвознавчих праць, присвячених згаданій

---

[3] Стеблій Ф. Львів — центр українського національного Відродження // Львів. Історичні нариси.— Львів, 1996.— С. 154.

[4] Изергина А. К вопросу о романтизме как самостоятельном художественном течении // Искусство романтической эпохи / Под ред. И. Даниловой.— Москва, 1969.— С. 50—56; Кожина Е. Романтическая битва.— Москва, 1981; Прокофьев В., Яворская Н. В. Романтизм и реализм во Франции в XIX в.— Москва, 1938; Турчин В. С. Эпоха романтизма в России.— Москва, 1981; Татаркевич В. Романтична краса // Татаркевич В. Історія...— С. 172—180; Kozakiewicz S. Malarstwo polskie. Oświęcenie. Klasycyzm. Romantyzm.— Warszawa, 1976; Dobrowolski T. Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat.— Wrocław, 1989; Bryon M. Romantic art.— London; New York, 1960; Geismeir W. Biedermeier.— Leipzig, 1979; Clay J. Romanticism.— Oxford, 1981.

[5] Франко І. М. Шашкевич і галицько-руська література // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1981.— Т. 29.— С. 249—257; Петров В. Преромантизм і романтизм // Українська література.— Мюнхен; Львів, 1994.— С. 15; Чижевський Д. Романтика // Історія української літератури.— Мюнхен; Львів, 1994.— С. 127—158; Мірчук І. Історія укра-

проблематиці, менше. Деякі аспекти романтичного мистецтва висвітлювали Д. Крвавич, В. Овсійчук, Д. Степовик, В. Рубан[6]. Проте складне явище автори розкривали головно на матеріалі мистецтва українських земель у складі Російської імперії. Чи не вперше доробок тогочасних галицьких малярів, висвітлений у монографії В. Овсійчука, аналізується на тлі суспільно-культурного життя краю[7].

Для розкриття духовних пошуків малярства романтизму належить окреслити основні категорії романтизму, власне характерні особливості його стилю. Це поняття багатозначні, що включають як індивідуальну манеру окремого художника, так і узвичаєну мистецьку мову доби[8]. Здебільшого художник не замислюється над творенням у межах певного стилю; стиль для митця — це спосіб бачити, уявляти, мислити і творити відповідно до його часу і оточення. Цей спосіб творення змінюється паралельно із життям та епохою під впливом різних чинників, виражаючи певною мірою „картину світу" тої чи іншої епохи.

Звертаючись до романтичних інтенцій у малярстві, неможливо не окреслити основні світоглядні категорії цього ідейно-естетичного руху. У світоглядному плані романтизм став противагою просвітницькому раціоналізму. Історичні події на карті Європи: Велика французька революція (1789), поділи Європи кінця XVIII ст., наполеонівські війни, оформлення централізованих абсолютистських монархій — були надто жорстокими, щоб надалі панували культ розуму і віра у поступ людства. Відбувалася переоцінка цінностей, коли криза влади, занепад авторитетів, релігійних і моральних норм спонукали до пошуку нових світоглядних критеріїв. У цьому пошуці з особливою силою почала визначатися роль мистецтва — письменники, художники, композитори беруть на себе сміливість не просто об'єктивно відображати явища сучасного життя, але й висловлювати своє ставлення до подій, вносячи у мистецтво елемент особистого коментаря. При цьому часто художник-романтик не відтворював дійсність протокольно, а, синтезуючи враження, творив власний світ. Така увага до сучасности, ускладнена водночас прагненням подолати часову і просторову конкретику, була виявом суперечностей романтичного світогляду. З цією особливістю романтизму тісно поєднуються переважання у мистецтві етичних зацікавлень над естетичними та свого роду культ „митця-провидця". Оскільки митець володіє здатністю охоплювати явища цілісно-інтуїтивно, на рівні емоційно-чуттєвого пізнання, спостерігається прагнення художника за явищем відобразити „глибину буття"[9].

їнської культури.— Мюнхен; Львів, 1994.— С. 369—370; Комаринець Т. Традиції барокко в системі українського романтизму // Українське барокко. Матеріали І конгресу Міжнародної асоціації україністів.— К., 1993.— С. 199—209; Стеблій Ф. Українська „Весна народів" у Львові // Львів...— С. 168—183.

[6] Крвавич Д. П. Глоговський і художнє життя Львова кінця XVIII — початку XIX ст. // Український народний одяг XVII — початку XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського / Авт. і упор. Д. Крвавич, Г. Стельмащук.— К., 1988.— С. 21—29; Овсійчук В. А. Класицизм і романтизм в українському мистецтві.— К., 2001; Степовик Д. Українське мистецтво першої половини XIX ст.— К., 1982.— С. 103—132; Рубан В. Український портретний живопис першої половини XIX ст.— К., 1984.

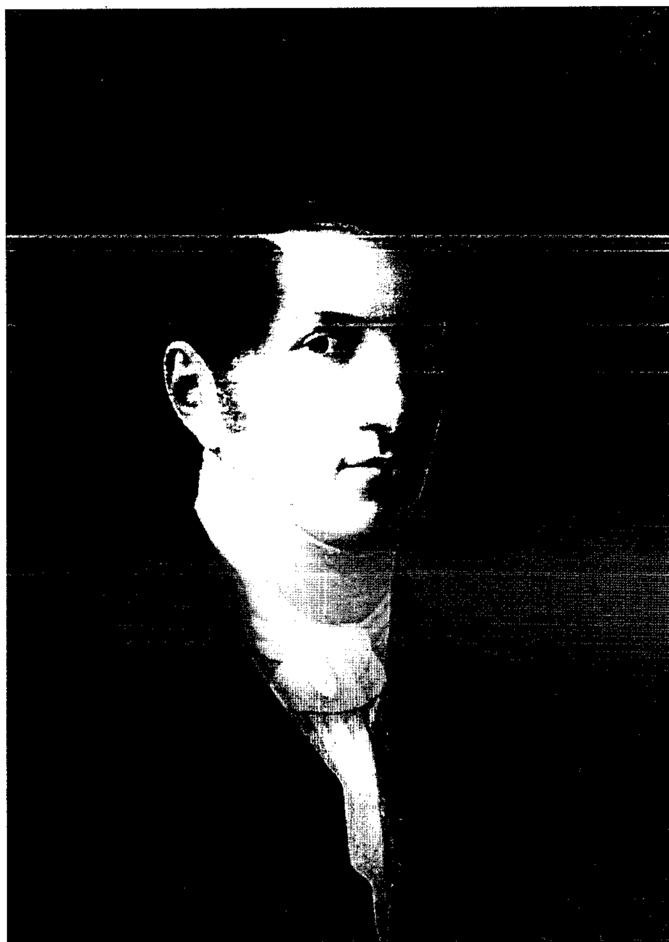
[7] Овсійчук В. А. Класицизм і романтизм...— С. 259—270.

[8] Див., зокрема: Знамеровская Г. П. Направление, творческий метод и стиль в искусстве.— Ленинград, 1975.— С. 8.

[9] Татаркевич В. Історія...— С. 174.

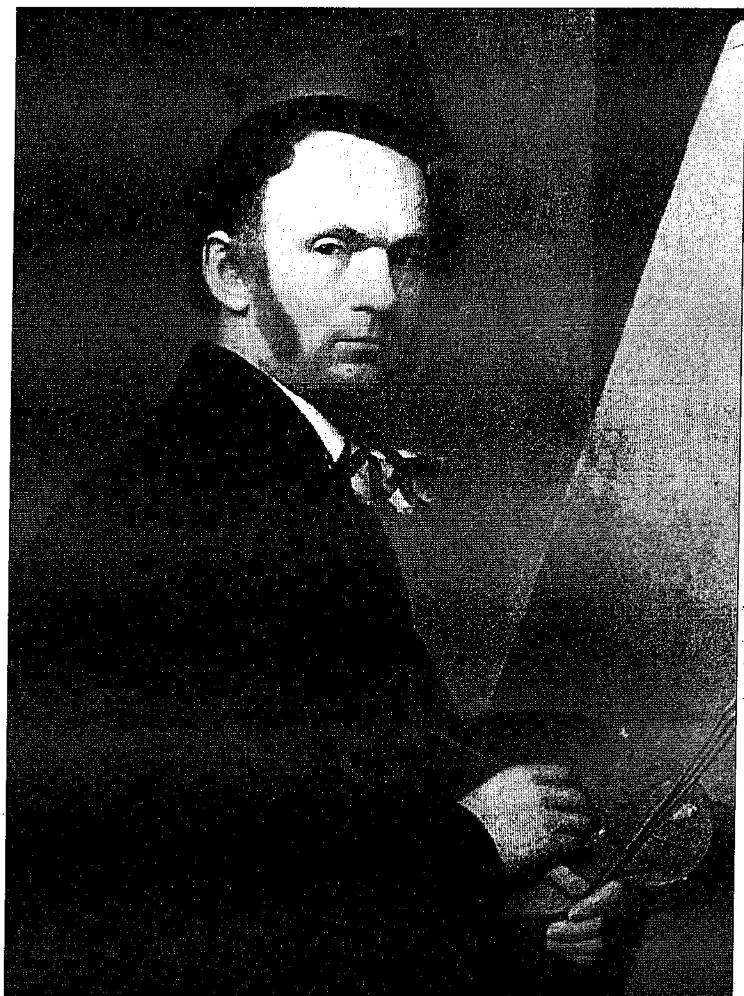


Рафаїл Гадзевич.
Автопортрет. 1820-ті рр., полотно, олія.
ЛГМ

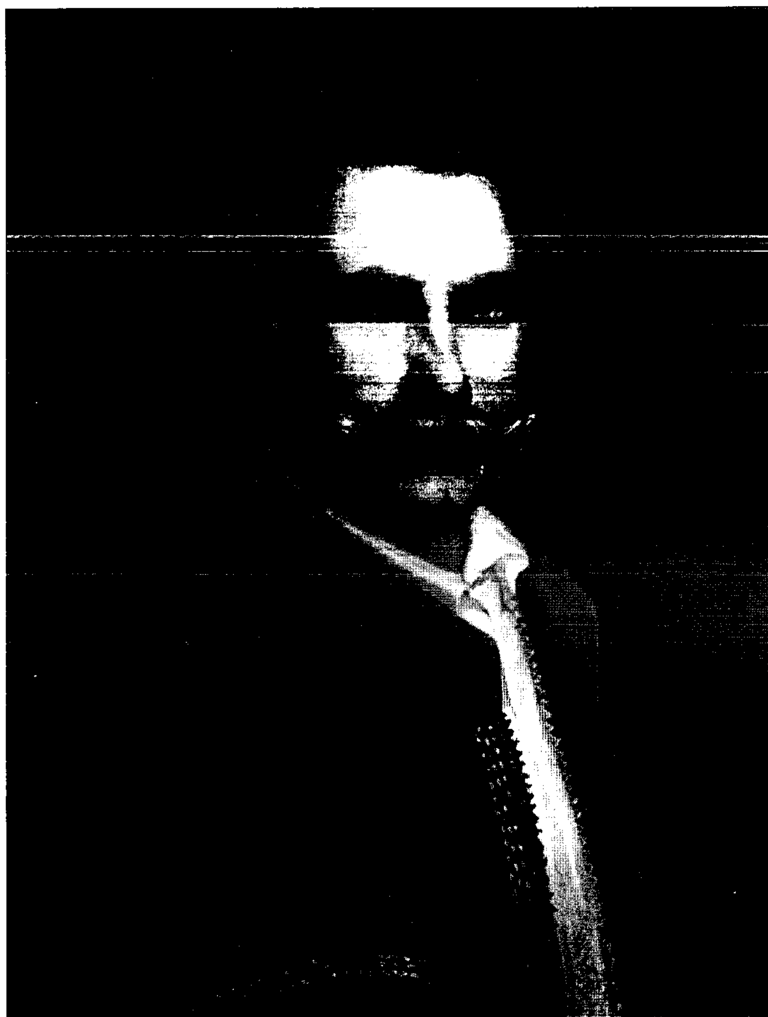


Ксаверій Прек.

Автопортрет. 1826 р., полотно, олія.
ЛГМ



Ян Машковський.
Автопортрет в конфедератці. 1840-ві рр., полотно, олія. ЛГМ



Якуб Процінський.
Автопортрет. 1839 р., полотно, олія.
ЛГМ

Найкращі зразки європейського романтизму в портретному живописі відходять від буденного прозаїзму людського образу, тяжіючи до героїзації персонажа. Прикметною ознакою стає прагнення портретиста-романтика до відображення абстраговано-узагальнених вікових станів (дитинство, молодість, зрілість, старість) з особливою увагою до крайніх вікових періодів — дитинства чи старости. Важливою рисою романтичного портрета стає декларування громадського призначення людини. У таких творах герої здебільшого зображені уповні творчих сил, на вершині слави або — у ризикованих, напружених ситуаціях (у львівському середовищі — портрети К. Липинського, Г. Яхимовича, З. Красінського чи Т. Костюшки або Й. Дверницького).

Інша важлива риса романтизму — категорії внутрішньої свободи, виражені через посилення суб'єктивізму у творчості. Романтичне мистецтво покладається на емоційну, чуттєву сферу пізнання, опираючись на уяву, почуття, емоції. Якщо джерелом натхнення для класиків була досконалість людської природи, то романтиків більше надихали людські вади і страждання. Романтика цікавило не втілення гармонії, а втілення суперечностей, конфліктів у внутрішньому світі, в душі його героя.

У своєму герої художник-романтик часто шукає alter ego — споріднену душу, однодумця, співзвучність думок і настроїв. Закономірно, найкращими зразками стають портрети, створені за внутрішньою духовною потребою художника. І часто головним героєм романтика був він сам, його суб'єктивний світ. В українському романтизмі чи не вперше так виразно проявилося усвідомлення творчої особистости як суб'єкта художньої діяльности. Тогочасний портретист прагнув — може, і неусвідомлено — до втілення духовної цілісности особистости, котра виражається єдністю індивідуальної зовнішньої характерности та неповторного внутрішнього змісту. Митець романтичної доби невідворотно наражався на конфлікт між дійсністю і мріями. Жорстока дійсність постнаполеонівської Європи гасила найромантичніші поривання. Консерватизм художніх академій, критики, обмеженість публіки заганяли творчі пошуки митця у вузьке русло. Особливо у скрутних обставинах тогочасного художнього життя Галичини, в умовах нереалізованости таланту автопортрет ставав для маляра можливістю самовислову.

А що українське малярство, здається, до XVIII ст. не знало автопортрета, цікавим явищем став його спалах у першій половині XIX ст. Одним із перших зображень такого типу є автопортрет львівського маляра С. Строїнського як складова групового портрета кліру із зображенням архиєпископа В. Сераковського у вівтарі Львівського кафедрального костелу[10]. Згаданий автопортрет став логічним продовженням започаткованого у добу бароко формування героя нового типу, котрий завжди у вирі активної діяльности (релігійного служіння, політичної боротьби, наукових пошуків тощо). Типологічну спорідненість українського бароко та романтизму підкреслював Т. Комаринець[11]. Як і в бароко, у романтичному малярстві головним було відтворення внутрішньої динаміки людського характеру, багатогранности психологічного стану, змінности його нюан-

[10] Овсійчук В. А. Класицизм і романтизм...— С. 190.
[11] Комаринець Т. Традиції барокко...— С. 203.

сів та взаємозв'язку внутрішнього світу людини і зовнішнього середовища[12].

При наявності багатьох спільних ознак український романтизм не міг бути адекватним так званому класичному західноєвропейському типові. Він характеризувався своїми специфічними рисами. У галицькому середовищі не до кінця вичерпаними виявились ще просвітницькі ідеї, що призвело до „своєрідного симбіозу стадіально різних типів художньої свідомості" — класицизму, просвітницького реалізму, сентименталізму, романтизму[13]. Для львівських митців першої половини XIX ст. барокова спадщина таких малярів, як С. Строїнський, Л. Долинський, була ще близькою і зрозумілою, хоч виростали вони вже на засадах класицизму, зокрема сентименталізму, принесеного приїжджими австрійськими малярами.

У дослідженні малярства зазначеного періоду досить гостро стоїть проблема національної визначености і самих художників, і їхнього творчого доробку. Виразну характеристику тогочасної ситуації подав В. Гнатюк, пишучи: „[...] українці прийшли під Австрію не як нація, а як етнографічна маса [...] При українській народности залишилось селянство і духовенство...", та й воно, духовенство, до 1848 р. переважно спілкувалося польською мовою[14]. Очевидно, що для піднесення національно-патріотичних ідей знадобилося майже століття „дрібної, невдячної, упертої, але конечної праці"[15]. У творах галицьких малярів-романтиків, на відміну від літераторів, національна проблематика була ослаблена, проте у вирішенні теми творчої особистости вони наближалися до західноєвропейських митців. І в цих умовах „концепція творця, художника займала провідне становище в романтичному портреті", а автопортрет був „найромантичнішим у романтичному портреті"[16].

На першу третину XIX ст. припадає формування у Львові плеяди майстрів-портретистів, вихованих на місцевих традиціях малярства і ознайомлених із найкращими зразками західноєвропейського мистецтва. Серед них Я. Машковський, М. Яблонський, К. Прек, Р. Гадзевич. Очевидно, згадані малярі стежили за тогочасними мистецькими процесами і знали про новаторські пошуки провідних європейських художників. Варто зазначити, що термін „романтичний" на визначення тогочасного мистецтва з'явився у варшавській періодиці ще 1816 р.[17] А Галичина як складова Австрійської імперії та Польща під російським пануванням характеризувалися традиційно міцними культурно-мистецькими зв'язками.

Однією з характерних ознак творчого „максималізму", інспірованого ознайомленням під час закордонних студій із передовими європейськими тенденціями, стало те, що чи не кожен із згаданих львівських митців створив автопортрет. У творчості Я. Машковського, Р. Гадзевича неодноразове звернення до власного образу стало окремим вектором їхніх малярських зацікавлень, котрий передбачав високий ступінь творчої свободи, демонструючи еволюцію особистости.

---

[12] Свєнціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV—XVIII ст. у музейних колекціях Львова.— Львів, 1990.— С. 37.

[13] Комаринець Т. Традиції бароккo...— С. 203.

[14] Гнатюк В. Національне відродження австро-угорських українців 1772—1880.— Відень, 1917.— С. 4.

[15] Там само.— С. 7.

[16] Овсійчук В. Класицизм і романтизм...— С. 281.

[17] Татаркевич В. Історія...— С. 173.

Зокрема, автопортрет залишався самостійним напрямом упродовж усієї творчої діяльности для Яна Машковського (1794—1865). Інтуїтивно чи свідомо він не просто відтворював власний образ для нащадків, а прагнув узагальнити певні етапи свого життя. Починаючи мистецьку кар'єру у Львові в 1825 р., молодий художник наче хоче з'ясувати свої потенційні можливості. Цікаво порівняти автопортрети Я. Машковського та К. Швайкарта, виконані майже водночас. Світоглядна і формально стилістична дистанція між названими творами проглядається досить чітко. Я. Машковський відходить від меморіальности трактування власної особи. Звертаючись до свого „я", маляр прагне індивідуальне піднести до рангу суспільного. Живописне вирішення цього автопортрета динамізоване чергуванням висвітлених і затінених площин, його колірна гама будується на відтінках коричнювато-брунатного у поєднанні з тонами чорного, сірого, білого у тональних градаціях. У розкритті власного образу маляр акцентує увагу на силі й енергії молодости, своїх творчих можливостях. Натомість К. Швайкарт зобразив себе у найкращих традиціях львівського парного портрета, закріплених світоглядом патріархального середовища. В. Овсійчук зазначає, що автопортрет художника тут іще не має виключного значення як уособлення творчої особистости[18]. У цьому парному портреті з молодою дружиною особливо підкреслена камерність і деяка ідилічність образів, властиві ще світовідчуттю сентименталізму.

У європейській літературі початку XIX ст. в моду увійшов автобіографічний образ молодого героя-бунтівника, незадоволеного світом і собою, провідна ідея таких творів — конфлікт героя з оточенням, підсилений внутрішнім душевним неспокоєм. Простежується певний зв'язок між згаданими персонажами і першим автопортретом Рафала Гадзевича (1803—1880). Вихованець художнього відділення Варшавського університету, учень адептів польського класицизму А. Бланка і А. Бродовського, Р. Гадзевич в очах тогочасної критики був усього-на-всього сумлінним епігоном[19]. Більшою мірою така оцінка стосується окремих релігійних та міфологічних композицій художника, інспірованих спадщиною італійського Ренесансу. Натомість звернення до жанру портрета відкриває Р. Гадзевича з іншого боку — як художника вдумливого й емоційного. Особливо автопортрет дав маляреві можливість не залежати від оточення, вносити якісні зміни, експериментувати.

Один із перших автопортретів Гадзевича (1820-ті рр., Національний музей у Львові (далі — НМЛ), Ж-1986) представляє юнака із замріяним виразом обличчя, заглибленого у себе. Традиційна для Львова погрудна тричвертна постановка постаті контрастує із загальним емоційним станом портретованого — волосся спадає хвилястими пасмами, вуста напружено стиснуті, тривожний погляд спрямований на глядача, але не налаштований на емоційний контакт із ним. Фрагмент картини, зображений на стіні, є натяком на рід занять героя, водночас посилює внутрішню динаміку образу. Його експресивність підкреслює прийом збільшення масштабів голови в межах полотна. Промовистим є також костюм художника — на відміну від численних тогочасних штивних зображень у мундирах, Р. Гадзевич зобразив себе в домашньому одязі, ніби вільним від світських

---

[18] Овсійчук В. Класицизм і романтизм...— С. 281.

[19] Див.: Mycielski J. Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760—1860.— Kraków, 1902.— S. 281.

умовностей. Згаданий автопортрет (як і подібний із фондів Львівської галереї мистецтв (тут і далі — ЛГМ), Ж-1211, іл. *1*) можна орієнтовно віднести до періоду малярських студій автора між 1822—1830 рр.[20] Привертає увагу живописне вирішення образу, де м'яка зеленувато-сіра тональність поєднується із світлотіньовим пластичним моделюванням. Очевидно, згаданий автопортрет не створювався художником як мертвий декларативний образ „у романтичному стилі", а з'явився під впливом внутрішніх духовних спонук молодого маляра. Свідченням того, що процес становлення художника був неоднозначним, яким і є реальне життя реальної людини, можуть бути автокарикатури художника. Ці, майже невідомі, графічні твори Р. Гадзевича, сповнені ущипливої самоіронії, доповнюють образ художника, збагачуючи його життєвою достовірністю[21].

Акцентом настроєвости позначений автопортрет Ксаверія Према (1797—1864), створений 1826 р. (ЛГМ, Ж-577, іл. *2*). Як учень німця Ю. Ріхтера та В. К. Штаттлера у Кракові, К. Прек не тільки засвоїв художню систему академізму, але й міг ознайомитися з популярними в німецькому мистецтві ідеями групи назорейців[22]. На перший погляд, образ молодого художника майже не відрізняється від тогочасних чоловічих портретів за живописним вирішенням. Привертає увагу, проте, його внутрішня наповненість. Молодий художник, відкидаючи мелодраматизм, прагне донести тривожно-очікувальний стан душі. У цьому образі немає однозначного прагнення самореалізації, висловленого, наприклад, Я. Машковським. Натомість, відчувається суперечливість думок і прагнень молодого митця як спроба розібратися у самому собі. Згаданий твір, вочевидь, підкріплює тезу про те, що у творчості митців-романтиків не була повністю переосмислена система художніх форм і при наявності нового змісту портрета зберігалися формотворчі засади класицизму.

У першій третині XIX ст. на теренах Австрійської монархії під впливом бідермеєру досить популярним став тип родинного портрета, покликаний відображати спокій і гармонію родинного життя[23]. Цей тип портрета, поширений як в аристократичних, так і в міщанських колах представляв багатофігурну композицію з усіх членів родини. Траплялися серед таких зображень і портрети малярських родин, як-от портрет Ю. Пешки чи А. Бланка із сім'єю. У Галичині такий тип портрета популярности не набув, обмежившись поодинокими зразками, серед яких є два родинні автопортрети з доробку Р. Гадзевича[24]. Зовнішньо витримана у дусі бідермеєру сцена (1836 р., Краків), де молоде подружжя зображене в інтер'єрі (дружина — за фортепіано, художник — дещо в глибині), позбавлена благодушности та врівноважености подібних міщанських портретів. Зокрема, виділяється постать автора, що сидить, схиливши голову на руки, звер-

---

[20] Derwojed F. Hadziewicz // Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (далі — SAP).— Warszawa, 1979.— T. 3.— S. 7.

[21] Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Katalogi rysunków w zbiorach. Zbiory Pawlikowskich / Opr. M. Grońska i M. Ochońska; pod red. T. Solskiego.— Wrocław, 1960.— N 4410; Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України, від. мистецтва, ф. графіки, № 28685.

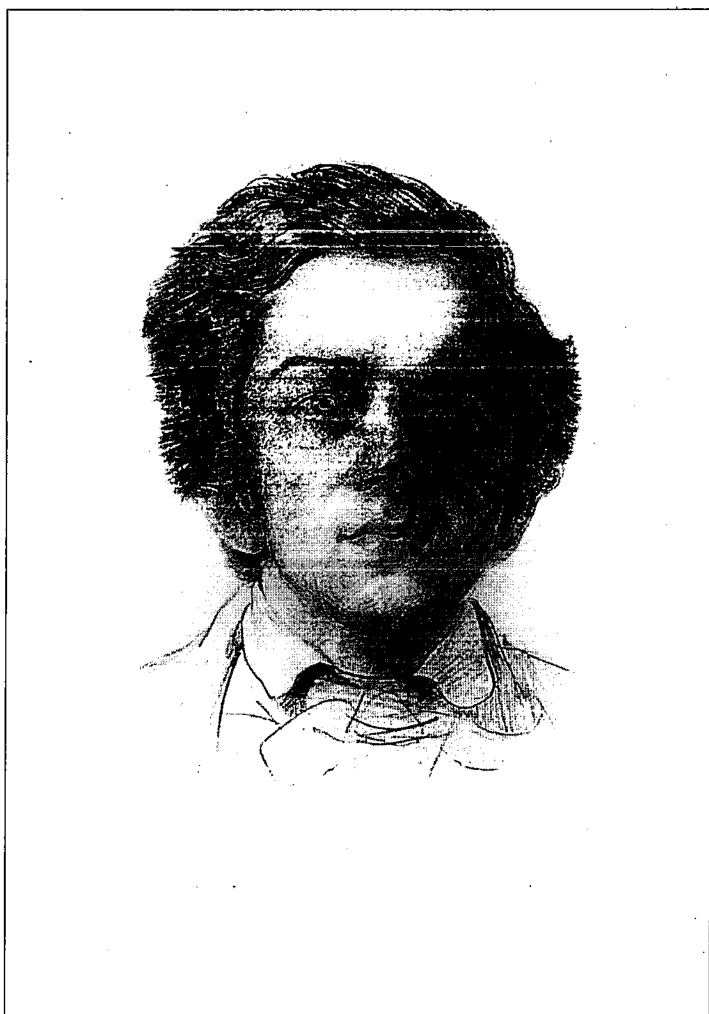
[22] Malarzy polskich portret własny: ze zbiorów Lwowskiej Galerii obrazów / Opr. I. Chomyn.— Katowice, 1998.— S. 31.

[23] Бидермайер // Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства / Сост. В. Власов.— Санкт-Петербург, 2000.— Т. 1.— С. 669—671.

[24] Ryszkiewicz A. Polski portret zbiorowy.— Wrocław, 1961.— S. 148.



Мартин Яблонський.
Автопортрет.
1840-ві рр., полотно, олія. ЛГМ



Марцелій Машковський.
Автопортрет в юначому віці.
1850-ті рр., папір, олівецъ. ЛГМ

нувши до глядача сумний меланхолійний погляд. Колористичний акорд полотна, побудований на зіставленні червоних і зелених тонів різної світлоти, нетиповий для творчости художника. Можливо, таке вирішення було інспіроване настановами майстерні А. Гро, в якого Р. Гадзевич навчався у 1831 р.[25] Другий варіант родинного автопортрета Р. Гадзевича, на якому художник тримає в руках етюдник, дружина, зображена у вигляді музи в історизованому строї, повернута до нього,— дещо еклектичний. Попри вправність і чистоту рисунка та пластичність об'ємів, цей твір видається надумано-постановочним.

Звертаючись до „професійних" автопортретів малярів-романтиків, на яких художник зображений у процесі роботи, варто виділити т. зв. „Автопортрет у конфедератці" Я. Машковського (1840-ві рр., ЛГМ, Ж-2255, іл. *3*). Подібне вирішення автопортрета не часто можна побачити у малярстві Східної Галичини першої половини XIX ст. (один із прикладів — автопортрет О. Рачинського, 1850 р., ЛГМ, Ж-1785), хоча цей тип автопортрета був популярний у європейських художників (досить згадати автопортрети польських малярів Я. Норбліна, Ю. Бродовського, С. Свежинського (два останні — із фондів ЛГМ), австрійця Ю. Ріхтера, угорця М. Лангуса). Повертаючись до згаданого портрета Я. Машковського, варто відзначити особливу виразність образу, не позбавлену деякої патетики. Зобразивши себе на темному тлі стіни (конкретної, а не абстрактної кімнати), за мольбертом, із палітрою і пензлями у руці, автор ніби налаштований на діалог із глядачем. У цьому творі романтизація образу зумисне підкреслена. Прагнучи виразити провідну ідею, художник динамізував статичну композицію — враження руху і сили досягнуто розворотом корпуса і голови на глядача, підкреслено діагональною побудовою із чергуванням висвітлених і притемнених площин. Засвоєна Я. Машковським живописна система з перевагою темних локальних барв, оживлена у цьому творі акордом червоного і зеленого у поєднанні з невеличким вкрапленням білого. Важливою деталлю є конфедератка, якою автор хотів підкреслити свою причетність до польського національно-визвольного руху, свої суспільно-політичні погляди. Цією деталлю згаданий портрет символічно перегукується з автопортретом М. Баччареллі (1788 р., Музей народовий у Варшаві (далі — МНВ), засвідчуючи зміни, що відбулися у свідомості нового покоління художників[26]. Вочевидь, згаданий автопортрет Я. Машковського передає той образ львівського художника і педагога середини XIX ст., який стояв біля джерел професійної мистецької освіти у Львові і підготував ціле покоління здібних молодих майстрів[27].

У контексті типологічних рис малярства романтизму варто виділити таку його рису, як зацікавлення національним підґрунтям мистецтва, актуалізоване подіями національно-визвольних змагань слов'янських недержавних народів. В автопортретах ця риса проявилася насамперед через зовнішні атрибути, зокрема через костюм. Згадати хоча б такий твір, як автопортрет О. Орловського у костюмі польського селянина (1820 р., Музей Національний у Познані). В умовах суперечливої тогочасної дійсности лояльного до Австрії Львова як столиці Королівства Гали-

---

[25] Derwojed F. Hadziewicz.— S. 7.

[26] Свирида И. Польская художественная жизнь конца XVIII — первой трети XIX века.— Москва, 1978.— С. 88.

[27] Czarnocka K. Maszkowski J. // SAP.— Warszawa, 1982.— T. 5.— S. 409.

чини і Лодомерії не можна було очікувати значної кількости таких творів. Тому особливу увагу привертає автопортрет у народному строї майже невідомого львівського маляра Якуба Проціньского (1893 р., ЛГМ, Ж-1106, іл. 4). Типово для львівського портрета середини XIX ст. основним виражальним засобом виступає світлотінь, пластична дія якої підпорядкована об'єктивному відтворенню зовнішніх рис. Парадоксальним чином, згаданий автопортрет зумів поєднати певний демократизм образу з рисами жанрово-оповідальної стилістики бідермеєру. Майстерно відтворені фактурні тканини, тонко змодельовані риси обличчя, хвилясті лінії зачіски видають маляра вправного і старанного, але без надмірностей.

Одним з найвідоміших та найавторитетніших із покоління малярів середини XIX ст. був Мартин Яблонський (1801—1879). Будучи самоуком, навчання якого полягало у копіюванні полотен майстрів минулого в галереях Кракова, Варшави, Відня, М. Яблонський, як дуже обдарований митець, зумів вибрати із цих творів те, що його цікавило. Ознакою романтичного світогляду маляра стала його зорієнтованість на своєрідний „діалог" із митцями минулого[28]. Автопортрет М. Яблонського (1840-ві рр., ЛГМ, Ж-1980, іл. 5), позначений відходом від рис нормативности та ідеалізації образної структури, став свідченням якісного зростання художника. Погрудне зображення на темному нейтральному тлі тяжіє до традиційно львівських портретних схем, але у точно відтворених рисах обличчя художник концентрує відгук душевного стану. Обмежуючись темним нейтральним тлом, відкидаючи оповідальність атрибутів, художник змушує обличчя промовляти само за себе. При цьому він передав природну невимушеність постаті та експресивність характеру. Сама особа М. Яблонського, цікава і непересічна, постає втіленням романтичної епохи в історії Львова. Його батько, відомий у місті книгар, був людиною ерудованою, знав латину, німецьку та французьку мови, активно пропагував твори не лише класиків, але й новинки тогочасної європейської літератури[29]. Очевидно, саме батько посприяв розширенню світогляду М. Яблонського, хоча і не зміг (через матеріальні причини) забезпечити освіту сина у першорядних мистецьких закладах. Можна припустити, що молодий художник знав портретне малярство тогочасних митців і, повернувшись до Львова у 1820 р., був натхнений новими ідеями, збагачений численними враженнями. Його перші твори, серед яких портрети членів родини, вирізняються вдумливим поглядом на людину, прагненням відтворити її духовну цілісність. Тим паче, що члени родини Яблонських відігравали не останню роль у житті Львова першої половини XIX ст. Сам М. Яблонський був учасником повстання у Львові в час Весни народів, членом делегації до Відня, учасником скликаної у травні 1848 р. Народної ради. Брат Мартина, Каетан, свого часу був депутатом Галицького сейму, членом Народної гвардії; швагро маляра, Каспар Бочковський, став одним із родоначальників робітничого руху у Львові[30].

М. Яблонський був послідовним прихильником погрудного портрета із чистим нейтральним тлом, на якому модель зображено у легкому повороті, а увагу глядача сконцентровано на обличчі, розміщеному трохи вище центру полотна. У художньому вирішенні його власного образу привертає

---

[28] Овсійчук В. А. Класицизм і романтизм...— С. 291—292.
[29] Малець С. За часів Маркіяна Шашкевича.— Львів, 1998.— С. 49.
[30] Białynicka-Birula K. Jabłoński M. // SAP.— T. 3.— S. 159.

увагу масштабність і цілісність погруддя та з особливою силою втілене відчуття внутрішньої гідности. Порівнюючи згаданий автопортрет маляра із численними замовними портретами, можна назвати його програмним твором, у якому автор сконцентрував настрої й почуття своїх сучасників у тривожні для Львова 1830—1840-ві роки.

Звертаючись до образів львівських малярів середини XIX ст., варто згадати також твори Я. Морачинського, О. Рачинського, К. Дзбанського, М. Машковського. Така значна кількість автопортретів у межах короткого часового відтинку в одному локальному осередку стала показовою ознакою внутрішніх, можливо, неусвідомлених на той час змін у мистецькому середовищі Львова. Це явище чітко можна зіставити з подібним сплеском уваги до автопортрета в інших художніх осередках Центральної Європи та на землях Східної України: досить згадати автопортрети К. Павлова, І. Зайцева, А. Мокрицького, Г. Васька і, особливо, Т. Шевченка[31]. Ці твори стали і документами епохи, і одним із самобутніх явищ у контексті наближення до психологічного портрета.

Цікаво, що художники чудово усвідомлювали вартість власних зображень як своєрідних документів епохи: вони охоче дарували автопортрети, нарівні з іншими творами, для колекції Г. Любомирського та Оссолінеуму. Ці факти підтверджуються і повідомленнями у тогочасній пресі, і підписами під полотнами[32]. Наприклад, про факт комплектування колекції портретів польських художників Г. Любомирським вказує Й. Бродовський у підписі до автопортрета: „Na przedstawienie xięcia Henryka Lubomirskiego do Kolekcyi Narodowych Malarzy i mój portret był umieszczony w galerii Ossolińskich...“[33] Серед авторських зображень львів'ян середини XIX ст., призначених для Оссолінеуму, був також портрет Я. Морачинського (1842 р., ЛГМ, Ж-289). Згаданий твір, один із кількох збережених із доробку цього художника, має не лише художню, але й документальну цінність. Вихованець віденської академічної школи, зокрема Л. Купельвізера та Ф. Амерлінґа, а також галерей Мюнхена і Рима, Я. Морачинський віддавав перевагу історичному малярству, а портрети малював нібито лише заради заробітку[34]. Проте серед згадуваних творів художника домінують зображення провідних діячів польського національного та культурного руху: Г. Ліпковського, Л. Набеляка, І. Ходзки, З. Красінського, В. Поля. Подібне зображення національних провідників свого часу виступає досить характерною прикметою романтизму в малярстві. Автопортрет Я. Морачинського вирішений із тяжінням до підкреслення світлотіньового контрасту, залишаючи колористичне вирішення у межах локально-предметних характеристик.

З-поміж інших творів 1840-х років у Львові акварельний автопортрет Я. Тисевича (1844 р., ЛГМ, Г-І-77) легкістю і елегантністю техніки виказує руку обдарованого майстра. У ньому маляр більше зосередився на делікатному і прискіпливому опрацюванні зовнішніх видимих ознак. Відчутна тут естетика бідермеєру вела до фотографічно-точного відтворення

[31] Живопис першої половини XIX ст. // Історія українського мистецтва: У 6 т.— К., 1969.— Т. 4, кн. 1.— С. 106—128.

[32] Sprawozdanie dyrektora Zakładu Narodowego im. Ossolińskich // Gazeta Lwowska.— 1843.— N 123.

[33] Malarzy polskich portret własny...— S. 14.

[34] Derwojed F. Moraczyński J. // SAP.— Warszawa, 1982.— T. 5.— S. 638.

зображуваного (однаково — людини чи предметного світу), до оманливої гіперреалістичности у поєднанні з рисами ідеалізації зовнішнього[35].

У середині XIX ст. у Львові зі своїми творами виступає група учнів Я. Машковськкоого: О. Рачинський, К. Дзбанський, М. Машковський, Щ. Моравський. Усі вони, не обмежившись львівськими студіями, навчалися у Відні та Мюнхені. Але треба визнати, що смак до малярства прищепив їм перший учитель Я. Машковський, про якого свого часу казали, що „умів поставити зір учня так, як вокалісти „ставлять" голос..."[36] Не можна також відкидати, що на становлення цього покоління малярів впливала слава таких співвітчизників, як П. Міхаловський чи Г. Родаковський. На перший погляд, автопортрет Г. Родаковського (1853 р., Музей Народовий у Вроцлаві, № VIII-124) має ніби опосередкований стосунок до львівського малярства[37]. Відомо, що, живучи в Парижі, Г. Родаковський приїздив до Львова у 1850—1851, 1853, 1867 рр. Але слава тридцятирічного маляра, котрий здобув нагороди паризьких виставок 1852, 1855 рр., долинула і до Львова, оптимістично настроюючи молодих співвітчизників[38]. Піднесений образ митця, сповнений внутрішньої гідности, демонструє зростання ролі мистецтва у суспільному поступі.

У групі згаданих художників вирізняються роботи раннього періоду творчости О. Рачинського (1822—1889), серед яких є численні рисунки-автокарикатури, сповнені іронічного підтексту[39]. Спостережливість, уміння підмічати характерне, тонкий гумор характеризують згадані образи. При цьому малярський автопортрет О. Рачинського (1850 р., ЛГМ, Ж-1785) виглядає сухуватою констатацією професії, де педантизм відтворення деталей дещо здрібнює образ. Колористично цей твір не виділяється із закладеної львівським осередком програми: система узгоджених нейтральних тонів із перевагою коричнюватих, вохристих, зеленуватих відтінків.

Один із синів Я. Машковського, Марцелій Машковський (1837—1862), подавав великі надії як обдарований художник. Виявляючись навіть в ескізах, свого вищого вираження майстерність рисункової техніки М. Машковського сягає в автопортреті (1850-ті рр., ЛГМ, Г-V-78, іл. *6*). Тут на зміну статичній силуетності приходить енергія руху, а досконало-графічна побудова об'єму обличчя поєднується із спонтанністю окреслення погруддя, наміченого кількома лініями. Цей автопортрет, де М. Машковському п'ятнадцять—сімнадцять років, вражає виявом потенційних можливостей художника, виражених тут навіть повніше, ніж у його олійних творах. Зовсім юний художник захотів і зумів передати напругу, гостроту переживань і емоцій творчої людини, що перебуває у конфлікті не тільки з оточенням, а часто — із самою собою.

Кажучи про завершення романтичного етапу в малярстві, варто згадати пізні автопортрети художників старшого покоління, зокрема, Я. Машковського та Р. Гадзевича. Останній автопортрет Р. Гадзевича (1872 р., МНВ, № 183752) позбавлений ліричної інтимности образу, вирі-

---

[35] Михайлов А. Искусство и истина поэтического в австрийской культуре середины XIX века // Советское искусствознание.— 1976.— № 1.— С. 154, 163.

[36] Ryszkiewicz A. Polski portret zbiorowy.— S. 151.

[37] Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Katalogi rysunków w zbiorach. Zbiory Pawlikowskich.— S. 236—238.

[38] Malarstwo polskie XVIII—XIX w. Obrazy olejne.— Wrocław, 1982.— S. 130.

[39] Swiejkowski E. Pamiętnik Towarzystwa Sztuk pięknych w Krakowie: 1854—1904.— Kraków, 1904.— S. 239.

шений з нахилом до психологізму — роки життя змінили цю людину. Подібно і в автопортреті Я. Машковського (1864 р., НМВ, № VIII-791), відчувається інший, критичний погляд на себе, коли пройдений життєвий шлях сприймається як данність. Художники близькі у прагненні переконливо змалювати внутрішні зміни у характері й світі своїх почуттів. Можна не погодитись із В. Овсійчуком стосовно того, що „ніхто із художників [львівських.— *М. Л.*] не залишив серії своїх автопортретів, в яких розкривався б розвиток особистості у часі"[40]. Власне кажучи, неодноразове звернення Я. Машковського до жанру автопортрета, Р. Гадзевича, К. Дзбанського означає спробу перемогти „одномиттєвість" живописного зображення. Згадані автопортрети складаються у своєрідну оповідь про шлях митця, виявляючи часове начало у концепції образу як характерну рису романтизму.

Діяльність згаданих художників завершує хронологію романтичного етапу в мистецтві XIX ст., хоча окремі риси романтизму протривають у малярстві Галичини аж до кінця XIX ст., виявляючись у творчості К. Устияновича, А. Грабовського, Т. Копистинського чи навіть О. Новаківського[41].

Узагальнено окреслюючи історично-культурне підґрунтя формування романтичного напряму в мистецтві Галичини першої половини XIX ст., можна стверджувати, що автопортрет у творчості галицьких малярів першої половини XIX ст. став оригінальним напрямом їхньої діяльности. Аналіз збережених зразків унаочнює певні домінуючі тенденції у розвитку цього жанру. Згідно з традиціями львівського осередку, переважали полотна невеликого, наближеного до квадрата формату, з погрудною (рідше поясною) постановкою постатей. У розкритті образу колористичні пошуки малярів залишалися на другому плані, обмежуючись зображенням міцної, матеріально-осяжної постаті на темному нейтральному тлі. Емоційне розкриття образів досягалося переважно через засоби світлотіньового контрасту, а також через виражальну експресивність лінії (хвилясті лінії і заломи тканин, підкреслено-діагональна побудова тощо). Зосереджуючи увагу на внутрішньому світі, художники-романтики прагнули передати гостроту переживань особистости, а іноді — внутрішній конфлікт. В автопортреті доби романтизму художник дістав можливість вільно висловити свою творчу волю, інтелект, переживання, відобразити нове уявлення про людську гідність.

Maryana LEVYTS'KA

FROM THE OBSERVATION OF THE SELF-PORTRAIT BY THE HALYCHYNA PAINTERS OF ROMANTICISM

The self-portrait in the epoch of Romanticism is an inseparable part of the general historical process of the world view development. The analysis of the preserved samples proves the dominant role of self-portrait in the development of the artistic image. It offered romantic artists an opportunity to express their artistic will, intellect, and feelings as well as to create a new understanding of human dignity.

[40] Овсійчук В. А. Класицизм і романтизм...— С. 284.

[41] Рубан В. В. Український портретний живопис другої половини XIX — початку XX ст.— К., 1986.— С. 96—100; Волошин Л. Автопортрети Олекси Новаківського // Літопис Національного музею у Львові.— Львів, 2000.— № 1 (16).— С. 77; Malarstwo polskie. Obrazy olejne.— S. 56.

Софія КОРОЛЬ

АНТОН ЛЯНҐЕ: МІЖ КЛАСИЧНИМ ПЕЙЗАЖЕМ І НАТУРНИМИ СТУДІЯМИ

Сприйняття та відтворення образу природи стало в епоху романтизму однією з головних естетичних проблем. Людина, природа та їх взаємозв'язки склали осердя художніх завдань, які вирішували художники-романтики. Саме в цю добу пейзаж уперше був покликаний відтворити ліричну сторону душі художника. Він став поетичним портретом природи, побаченої не очима, а душею і серцем митця. Тому в тогочасному краєвиді з'являється стільки характерного, індивідуального й суб'єктивного, а серед головних чинників впливу художнього образу на глядача на перший план висувається його емоційна наповненість. У такій системі координат належить розглядати творчість основоположника українського романтичного краєвиду в Галичині Антона Лянґе.

Антон Лянґе (1774 (9)—1842) був сином віденського актора Макса Лянґе, небожем ґеніального композитора В. А. Моцарта, вихованцем Віденської академії мистецтв, зокрема, прославленого живописця-ведутиста Лоренца Шенберґера. На жаль, через брак докладних біографічних відомостей нема змоги нам у повному обсязі реконструювати творчий шлях художника, а доступні нам дані часто потрактовані довільно.

До Львова А. Лянґе прибув, очевидно, не 1810 р., як подають біографи, а щонайпізніше у жовтні 1808-го[1]. М. Голубець зазначає, що художник приїхав на запрошення Станіслава (?) Скарбка[2]. Незаперечним залишається факт багаторічної праці Антона Лянґе на посаді художника-декоратора львівського театру[3]. Натомість до вельми дискусійних деталей біографії митця належить твердження польського дослідника М. Доманського про те, що „Лянґе спольщився...", наводячи як доказ цього факти

[1] Hummel W. W. A. Mozarts Söhne.— Salzburg; Kassel; Basel, 1956.— S. 21—32, 61—70. Цит. за: Röskau-Rydel I. Życie kulturalne niemców we Lwowie w latach 1772—1848 // Львів: місто—суспільство—культура / За ред. М. Мудрого.— Львів, 1999. Описуючи музичне середовище Львова початку XIX ст., зокрема, перебування у місті Ф. К. Моцарта, І. Рескау-Ридль цитує першоджерело: „Після прибуття до Львова 5 листопада 1808 року він [Ф. К. Моцарт] затримався ненадовго у свого кузина, який жив у Львові, Антона Лянґе, сина віденського актора" (Там само.— С. 266).

[2] М. Н. [Микола Голубець]. Wystawa starych mistrzów Lwowa // Wiadomości Konserwatorskie.— Lwów, 1924.— Rocz. 1.— N 3.— S. 86.

[3] Domański M. Lange Anton // Słownik artystów polskich.— Wrocław, 1986.— T. IV.— S. 436. Працював на цій посаді до 1832 або до 1840 р.

його приятельських стосунків з К. Швайкартом, А. Ляубом, перебування у 1831 р. у Ґ. Павліковського та знайомство з Ф. К. Преком[4].

Однак сам Ф. К. Прек, тогочасний художник і хроніст, у своєму докладному щоденнику під 1831 р. жодним словом не згадує ані самого Антона Лянґе, ані його перебування у Медиці. Щойно за 1838 р. в його хроніці з'являється згадка про художника. Проте з неї ми, слідом за М. Доманським, не наважилися б виснувати думку про приятельські, а отже, близькі взаємини з Ф. К. Преком. Описуючи свої з Я. Машковським відвідини майстерень декількох львівських живописців, подаючи про них різносторонні відомості, Ф. К. Прек, між іншим, зазначає, що художник „А. Райхан є львів'янином", „А. Ляуб — мадяр", а про А. Лянґе пише так: „Звідти ми пішли до пейзажиста Лянґе. Він німець; я не мав охоти поцікавитися, де він вчився. Знаю, що малює олією краєвиди Галичини"[5]. На те, що міркування М. Доманського є перебільшенням, вказують деякі висновки, екстраґовані з ґрунтовної статті дослідниці І. Рескау-Ридль про те, що німецька соціальна група, яка, без сумніву, запровадила нові форми й інституції культурного життя в краї, тривалий час залишалась інтеґрованою та доволі замкненою[6]. Щойно після революційних подій 1830—1831 рр., під впливом загальноєвропейських політичних, суспільних та інтелектуальних змін, у середовищі середньої соціальної верстви німецьких колоністів з'явилися патріотично налаштовані ентузіасти та учасники національно-демократичних рухів. Немає сумніву, що А. Лянґе контактував з представниками місцевої наукової та творчої еліти, у 1832 р. він навіть став членом Наукового товариства при Інституті ім. Оссолінських[7], проте твердження на підставі лише цих фактів, що „Лянґе швидко сполонізувався"[8],— явне перебільшення.

Серед перших робіт, які виконав А. Лянґе у Львові, була олійна картина „Пелчинський став з військовим плавальним басейном" (ЛГМ, атрибуція Г. Дергачової). Її створено, очевидно, з нагоди відкриття 1820 р. військового плавального басейну. Закладено басейн з ініціативи генерала кавалерії та коменданта австрійського галицького війська графа Генекена де Фреснель-і-Куреля[9]. Його урочисте освячення і відкриття відбулось 4 червня 1820 р. Художник намалював свій краєвид, мабуть, невдовзі після цієї події, оскільки на картині відтворено літню пору. Цей пейзаж — одна з перших живописних спроб молодого художника. Він упевнено розміщує пластичні маси в трипланову структуру зображення, майстерно будує світлову перспективу через висвітлення барв. Картину поділено на дві рівні горизонтальні частини, які займають небо і ландшафт, і це додатково врівноважує і без того статичну композицію.

Однією з характерних прикмет цього пейзажу А. Лянґе є його близькість до тих топографічних ведут, які були поширені у тогочасному Львові та які відзначалися точністю у зображенні архітектурних деталей і розповідальністю мотиву. У ньому помітна та ж деталізація і скрупульоз-

---

[4] Domański M. Lange Anton.— S. 436.
[5] Prek F. K. Czasy i ludzie.— Wrocław, 1959.— S. 201—202.
[6] Röskau-Rydel I. Życie kulturalne niemców...— S. 267.
[7] Domański M. Lange Anton.— S. 436.
[8] Melbechowska-Luty A. Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku.— Warszawa, 1997.— S. 60.
[9] Prek F. K. Czasy i ludzie.— S. 317.

ність, що й у пейзажах Ф. К. Герстенберґера і Ф. Гаттона, та ж докладність і топографічна точність, яка є у Т. Чишковського. У цьому краєвиді активно використано принцип впізнаваности — цей головний критерій оцінки ведути. Наявність у глибині зображення силуетів собору св. Юра, костелів св. Марії-Магдалини та св. Лазаря, гори Вроновських, майстерність перспективної побудови, точність у трактуванні окремих елементів, свобода і впевненість у компонуванні створюють ефект цілісного і правдивого панорамного виду. У 1820-ті рр. у Львові Антон Лянґе залишався єдиним художником, наділеним таким артистичним баченням і такою професійною виразністю пейзажиста.

Мабуть, саме тому його запрошено взяти участь в оформленні альбому літографій „Збірка найгарніших і найцікавіших околиць у Галичині" (1823), який з'явився у щойно заснованій літографічній майстерні братів Піллерів[10].

Своєю працею над „Збіркою..." А. Лянґе як самодостатній і зрілий майстер активно включився в художній процес, який тривав у 1810—1820-х рр. у Галичині й зосереджувався у Львові. До особливостей мистецького життя Галичини саме цих років належить віднести його перехідний та доволі інертний стан. Давні форми художнього життя поволі завмирали, нові форми, як і нові естетичні моделі, лише починали про себе заявляти. Неперервність художньої традиції забезпечували своєю діяльністю декілька яскравих місцевих митців, серед яких виділялись постаті О. Білявського (пом. 1804 р.) та Л. Долинського (пом. 1824 р.). Свіжий струмінь нових ідей та художніх вартостей внесли малярі, які прибули в Галичину наприкінці XVIII — на початку XIX ст. і, по-різному вростаючи в тутешнє суспільне життя, стали повноцінною складовою місцевої образотворчої культури[11].

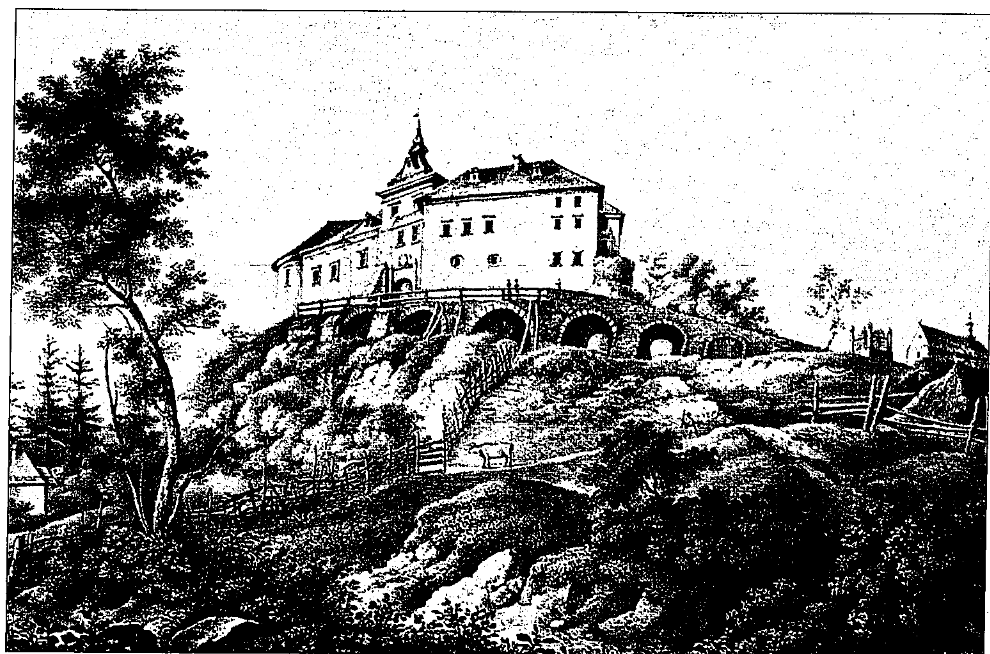
Формальним завданням альбому „Збірка найгарніших і найцікавіших околиць у Галичині" було зафіксувати в рисунку все, що могло б потішити око і викликати цікавість у глядача. Численні види парків, церков, замків, маєтків, монастирів в оточенні неповторних природних ландшафтів мали пробуджувати краєзнавчий ентузіазм і естетичну насолоду. Документальний характер альбому схиляє до думки, що він мав радше служити путівником по східних теренах монархії, а не творити неповторний живий образ цієї землі. Однак проникливий погляд А. Лянґе вперше так упевнено і захоплено показав галичанину красу і велич його батьківщини. Згодом те, що побачив під час своїх мандрівок Лянґе, і те, як він це відтворив, не лише стало його індивідуальною манерою, але й визначило певний тип краєвиду, що вкорінився в художній практиці Галичини на декілька десятиліть.

Якщо тематично згрупувати зображення з альбому, то ми матимемо ряд панорамних видів міст і містечок (Чернівці, Сколе, Бережани, Винники), сіл (Ляцки, Зевилівка, Новосілки), палаців (Рудники, Теляче), замків (Олесько, Підгірці, Чорштин, Осталовичі, Теребовля), костелів і церков (Милятин, Страдч), а також купальні в Криниці, львівських парків Цет-

---

[10] Opalek M. Litografia lwowska (1822—1860).— Wrocław; Kraków, 1958.— S. 22.

[11] Див.: Король С. Художник і художнє життя Галичини першої половини XIX ст. // Народознавчі зошити.— 1999.— № 5.— С. 660—668, а також ґрунтовну працю: Овсійчук В. А. Класицизм і романтизм в українському мистецтві.— К., 2001.— С. 273—279.



Замок в Олеську.
Літографія з альбому „Збірка
найгарніших і найцікавіших околиць у Галчині".
*(1823 р., Львів, літографічна майстерня
П. Піллера)*



Вигляд водоспаду Буктовиця в с. Пасічній.
Літографія з альбому „Збірка найгарніших
і найцікавіших околиць у Галичині“.
*(1823 р., Львів, літографічна майстерня
П. Піллера)*

нерівка і Погулянка тощо. Однак для аналізу таке тематичне групування малопродуктивне, воно дає лише уявлення про палітру зацікавлень художника, залишаючи поза увагою диференціацію в техніці виконання чи трактуванні предмета.

Композиція зображень формується за однією, досить різкою трипланововою схемою з певним визначальним акцентом у кожному плані. Така побудова зберігається у більшості краєвидів. Вона свідчить про те, що А. Лянґе перебував під сильним впливом класичного пейзажу, що склався ще у XVII ст. і найяскравіше був представлений у творчості Клода Лоррена та Ніколя Пуссена. Обов'язковою ознакою такого пейзажу була трипланова структура, де кожен план, у міру віддалення вглиб зображення, втрачав інтенсивність та чіткість прорисовки, а також насиченість барв (відповідно до планів — коричневої, зеленої та синьої).

Як справедливо зауважує у своєму дослідженні В. Овсійчук, „Лянґе захоплювала інтимізація природи Лоррена, його тонка ліричність, відчуття особливої „пленерної" атмосфери та близькість відносин людини і природи"[12]. А. Лянґе і справді дотримується композиційної схеми, яка раніше викристалізувалася у пейзажах К. Лоррена, а саме: „наявність, як правило, лише з одного боку, темної куліси, тінь від якої протягувалась через увесь перший план; середнього плану з центральним елементом пейзажу, і двох один за одним розташованих дальніх планів, один з яких — саме та осяяна далечінь, якою так славився художник"[13]. До пластичного висловлювання свого великого попередника Лянґе наблизився під впливом учителя, вихованця Віденської академії мистецтв Лоренца Шенберґера (1768—1846), а той у свою чергу перейняв художню традицію К. Лоррена від свого наставника і переконаного послідовника ідеального пейзажу Міхаеля Вутки (1738—1822)[14]. Від Шенберґера А. Лянґе запозичив яскраві світлові ефекти, від Вутки — сміливі перспективні побудови і таким чином сформувався як представник школи ідеального пейзажу. Ця концепція краєвиду яскраво проявила себе в живописних полотнах і дещо меншою мірою — у графічних творах художника.

Готуючи матеріал до альбому літографій, згідно з естетико-філософським духом часу, А. Лянґе здійснив багато мандрівок краєм, під час яких виконав численні натурні зарисовки. Таке паломництво митця до природи та пам'яток старовини було дуже характерним для романтичної епохи. Воно віддзеркалювало властиве людині тієї доби історичне самоусвідомлення та чуттєво-емоційне сприйняття зовнішнього світу, позначене глибокою саморефлексією. В романтичну епоху склалося символічне прочитання мандрівки як пізнання, переживання світу, а відтак — як пізнання самого себе[15]. Лянґе цю програму здійснив наполовину. В його творах проявилося емоційне вчування у природу, але в них ще домінує об'єктивне умоглядне узагальнювальне трактування образів, змалювання

[12] Овсійчук В. А. Класицизм і романтизм...— С. 314.

[13] Кларк Кеннет. Пейзаж в искусстве.— Санкт-Петербург, 2004.— С. 152.

[14] Lützow Carl von. Katalog der Gemälde-Galerie.— Wien, 1900.— S. 269, 335.

[15] „Ми мріємо про подорож у всесвіті: але чи не перебуває всесвіт у нас самих? Ми не знаємо глибин нашого духу. Саме туди веде таємничий шлях. У нас самих або ж ніде перебуває вічність з її світами, минуле та прийдешнє". Цит. за: Новаліс. Фрагменти // Мислителі німецького романтизму / Упоряд. Леоніда Рудницького, Олега Фешовця.— Івано-Франківськ, 2003.— С. 331.

подекуди того, що знаєш, а не того, що бачиш,— принцип ще риторичної культури, яка до знання речі йшла не через візуальний досвід, а через текст[16].

Безпосереднє споглядання природи не могло відразу розкрити А. Лянґе закони і прийоми нової, романтичної художньої системи, але воно дало йому важливіше — емоційне враження, захоплення побаченим, що послужило для митця могутнім творчим імпульсом. Це враження стало таким проникливим, що митець і через десять-п'ятнадцять років знову повторюватиме вже у живописній техніці пейзажі з ідентичними мотивами.

Одним з результатів такого емоційного впливу картини природи на художника є літографія „Замок в Олеську" (Іл. *1*). А. Лянґе подає вид замку з боку в'їзної брами, взятий знизу. І пластичною, і композиційною домінантою зображення є замок, дуже органічно включений у довколишнє середовище. Перед ним „збігає" мальовничий пагорб, з якого наче виростає могутня споруда замку. Всі елементи краєвиду (дерева, тин, кущі, каміння, церква, ворота, мощена дорога) виписано виразно й ретельно, з тяжінням до правдивого відтворення спостережених реальних форм. Чергування активних штрихів, що підкреслюють фактуру, з легкими, але впевненими натисканнями олівця, гармонія ліній і форм композиції розкривають в Антонові Лянґе неабиякого майстра, а його емоційна присутність виливається в поетичне трактування натури. Однак цей пейзаж не позбавлений і певної ідеалізації, а точніше, героїзації мотиву: велична будівля замку недаремно наче відривається від землі, витаючи у повітрі, здіймаючись над буденністю. Це поєднання, а іноді й протиставлення ідеального і реального, вічного і швидкоплинного, історичного минулого і сучасности супроводжувало усю творчість Лянґе і було чільною ознакою романтичного споглядання світу.

Велику увагу в альбомі літографій приділено саме образам з мотивами замків та руїн. У цьому проявились як творча позиція автора, так і загальний світоглядний характер епохи.

„Захоплення замками та руїнами було глибоко закоріненим явищем у європейській культурі, в літературі, малярстві й архітектурі XVIII—XIX століть"[17]. Вони поставали як символи давньої національної історії, що починалася в епоху середньовіччя. Звідси в мистецтві й те занурення у світ готичних асоціацій, образів і форм, які після виходу у світ „готичного роману" Горація Волпола „Замок Отранто" (1764), а також після спорудження у той самий час будинку Строберi Гіл біля Лондона у стилі неоготики, стали ознакою глибших культурних змін, символом зародження національного мистецтва[18].

Образи замків і руїн з'явились серед літографій А. Лянґе, безперечно, як типовий і один з наймальовничіших мотивів романтичного мистец-

---

[16] Філософське та естетичне тлумачення риторичного типу культури вдумливо і глибоко викладено в працях О. Михайлова, зокрема, у статті: Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII—XIX в. в. // Быт и история античности. Сборник статей / Отв. ред. Г. С. Кнабе.— Москва, 1988.— С. 219—270.

[17] Melbechowska-Luty A. Mali mistrzowie...— S. 63.

[18] Энгель У. Архитектура классицизма и романтизма в Англии // Классицизм и романтизм. Архитектура. Живопись. Скульптура. Рисунок / Под ред. Р. Томана.— Könemann, 2001.— С. 28.

тва, зокрема у „Виді Теребовельського замку", „Виді Язлівецького замку", „Камені під Уричем" тощо. У літографіях, а згодом і в живописних полотнах художника вони доповнювались характерними романтичними реквізитами: зображенням контрастних партій неба і хмар, одиноких чорних покручених верб на передньому плані, самотніх мандрівників на вузьких стежках чи битих шляхах та, обов'язково, створенням „ілюзії безконечної глибини і простору"[19]. Руїни і замки у творах А. Лянґе, хоча й виступають як певний „знак, який окреслює топографію місцевости, роблячи її впізнаваною"[20], потрактовані, що дуже важливо, як історична національна пам'ятка, яка ностальгічно і мальовничо вписується у краєвид, надаючи довколишньому середовищу драматизму та глибшого, позачасового сенсу.

Глибокий інтерес до природи, її споглядання і пізнання, захоплення її величчю і красою надихало А. Лянґе на створення образів, які, як пише В. Лущкевич, „виявляють особливе відчуття натури, незвичайне для того часу"[21]. Цим образам митець надавав поетичного характеру, трактуючи кожний мотив як самодостатню художню форму. Особливо це відчутно у тих композиціях, у яких немає активних архітектурних чи жанрових елементів. Такими є, зокрема, „Вигляд водоспаду Буктовиця в с. Пасічна" (Іл. *2*) та „Вигляд водоспаду під Манявою". Це не парк і не рукотворний ландшафт, а реальний природний мотив, узятий у всій своїй безпосередності та правдивості. Рука класика не дозволила б собі ввести у структуру образу елементи, які б порушували гармонію, свідомо творили композиційний чи емоційний дисонанс. Вибудовуючи фронтальну симетричну композицію, А. Лянґе не вдовольняється лише констатацією, розповідальною характеристикою образу. Низька лінія горизонту, що надає грандіозної величавости вертикальній перспективі гір, нависле над ущелиною покручене дерево, уламки хаотично розкиданих колод як наслідок руйнівної могутности водної стихії, мізерність силуету людини на фоні предковічної природи — змальовуючи таку картину світу, художник свідомо прагне вийти за межі класичної образности. До характеристики цих творів можна запозичити думку А. Ґорчинського, висловнену ним з приводу творчости краківського пейзажиста-романтика Я.-Н. Ґловацького: „Пейзаж є подихом почуття; лише чуттєвість знаходить у ньому насолоду: вона не розмірковує про його вартості, а лишень їх передчуває і розгадує"[22].

Навіть П. Краковський, що не зовсім справедливо називає А. Лянґе „бідермеєрівським реалістом", визнає, що у краєвидах художника заакцентовано „ефекти мальовничости й поетичного настрою"[23]. Хоча, на нашу думку, тут можна говорити не про окремі „ефекти", а про справжній поетичний гімн могутній і дикій природі. Якоїсь глибинної символіки

---

[19] Михайлов О. В. Идеал античности...— С. 64.

[20] Там само.— С. 62.

[21] Łuszczkiewicz W. Karta z dziejów polskiego malarstwa (1765—1850).— Kraków, 1892.— S. 24.

[22] Gorczyński A. O Janie Nepomucenie Głowackim, artyście krajowym i o krajobrazie w obecnym czasie // Rocznik C. K. Towarzystwa Naukowego Krakowskiego.— Kraków, 1862.— Poczet III.— T. IV (XXIX).— S. 45. Цит. за: Krakowski P. Z zagadnień polskiego malarstwa krajobrazowego w I połowie XIX wieku. (Teoria i twórczość) // Folia Historiae Artium.— [Warszawa], 1977.— T. XIII.— S. 139.

[23] Krakowski P. Z zagadnień polskiego malarstwa...— S. 139.

у цих і подібних до них образах шукати не варто, і все-таки цей піднесений тон зображень і урочиста споглядальність у характеристиці мотиву звучать у композиціях захопленням споконвічною природою, майже релігійним благоговінням перед нею. Недаремно польська дослідниця О. Мельбеховська-Люти схильна вбачати у „композиційній побудові й у споглядальному настрої пейзажів А. Лянґе подібність до деяких полотен К.-Д. Фрідріха“[24]. Цим релігійним з містичним відтінком світовідчуттям у той час була перейнята мистецька культура всього германського світу. Німецькі й австрійські художники під впливом нової романтичної філософії „присвячували себе плеканню високих ідеалів: вихованню благородства, зверненню до піднесеного, і, не в останню чергу,— секуляризації та відмові від старої релігійної концепції — пошуку нового універсального уявлення про Бога“[25]. *Цим пошукам найкраще відповідав пейзаж* (курсив наш.— *С. К.*), тобто картини природи — вмістилища пантеїстичного Бога в дусі Б. Спінози, природи, яка, згідно з філософією Ф. Шеллінґа, сприймалась не як мертве механістичне скупчення атомів, а як єдність натури і духу, реального й ідеального, ідентичних за своєю сутністю[26].

Нова, релігійна концепція пейзажу, що знайшла найповніший вияв у творчості північнонімецьких художників і найбільше — у мистецтві К.-Д. Фрідріха, через їхнє посередництво вплинула і на австрійських живописців. Зокрема, на Фердинанда фон Олів'є, про якого А. фон Арнім казав, що він тяжів до виявлення vergeistiger Wirklichkeit, духовної реальности, яку намагався об'єднати чистою формою пейзажного зображення, ретельним спостереженням природи при одночасному зверненні до religiöser Andacht, до сакрального пейзажного мистецтва. Близька до Олів'є творчість Г. Райнгольда, який теж намагався видобути сакральний настрій у своїх краєвидах. І в його картинах тенденція до ідеалізованого узагальнення і релігійного одуховлення поєднується з реалістичною обсервацією натури[27]. Таким чином, ця концепція пейзажу, виразником якої до певної міри був і Антон Лянґе, залишалась панівною в системі естетичних вартостей романтичної епохи.

Розкриваючи таке ж універсальне і всевладне захоплення природою та її Творцем, львівський письменник, сучасник і шанувальник мистецтва А. Лянґе, З.-А. Кретович писав у своїх художніх нарисах про літографію „Вид с. Ляцки“*: „Ця каплиця стоїть майже над самим палацом, краса якого, як і парку довкола, вже всюди відома і вид якої виконав А. Лянґе для збірки околиць Галичини. Але як же важко зрівнятися з природою! Скільки разів захоплювався я гравюрою з видом Ляцків, та, щойно побачив їх у реальності, здалося мені, що я ніколи їх не оглядав. І там я оглядав ті самі гори, увінчані дивовижними лісами, і там гордо зносилася вишукана каплиця, і там усе було змальовано до найдрібнішої деталі. Але

---

[24] Melbechowska-Luty A. Mali mistrzowie...— S. 65.

[25] Раух А. Классицизм и романтизм в европейской живописи // Классицизм и романтизм. Архитектура...— С. 425.

[26] Там само.— С. 448.

[27] Krakowski P. Z zagadnień polskiego malarstwa...— S. 138.

* Ми вважаємо за потрібне навести тут повністю фрагмент письменникових художніх нарисів, який стосується літографії, оскільки він у слові відображає сенс практичних художніх завдань А. Лянґе, а також звучить як певне теоретичне узагальнення, яке окреслює наявність романтичної програми в мистецтві Галичини 1820-х рр.

чи здолав майстер прикрасити свій твір блиском сонця, що заходить, у якому я цей краєвид побачив? Чи вдалось йому надати лісові тієї зелені й чарівности, якими його наділила природа? Чи вдалось йому розбудити в тому лісі птаство, яке співає і своїм співом складає хвалу Творцеві? Чи відтворити той подув вітерця, що бавиться листям кущів, або лиш найменшим відтінком передати блакить виднокола, яка панує над цією місциною, і, власне кажучи, чи зміг художник надати своєму творові силу промовляти до душі?

Я складаю честь Антонові Лянґе! Як і кожний мій земляк, що пристрасно любить батьківщину, я вдячний йому за те, що він збагачує нас видами, які надають окраси нашому краєві. Із запалом я оглядаю кожний новий його краєвид! Але скільки разів здавалось мені, що, порівнюючи котрийсь вид із натурою, я мав би сказати про нього щось більшого, ніж лише віддати належне праці майстра у його відтворенні найдрібніших деталей. Та хто ж зуміє наслідувати тебе, природо, тебе, таку недосяжну, оскільки ти плід недосяжного Творця!"[28]

Цей риторичний характер звертання автора до художника і усвідомлення ним принципової неможливости наслідувати природу ще раз потверджує домінування ідеалістичного підходу до оцінки і створення образу, зокрема пейзажного.

Вагомою тематичною групою альбому літографій виступають панорамні зображення. У них А. Лянґе ставить перед собою конкретну видову мету (у чому знову вчувається перегук з топографічними ведутами), прагнучи відтворити оригінальний характер і цілісність ландшафту: „Вид соляної копальні в Маняві", „Вид села Ляшки-Королівські", „Вид міста Заліщики". В останній літографії художник вибрав таку точку споглядання, з якої найкраще розкривався б панорамний вид на розлогу долину, де розкинулось містечко. Його огинає широкий Дністер, а вздовж ріки тягнеться пасмо характерних подільських круч. На передньому плані спиною до глядача зображено кількох людей, які оглядають той самий краєвид. Це стафажне доповнення підкреслює видовий характер пейзажу, акцентуючи на головній його ознаці — розповідальності.

Розвиток видової лінії краєвиду з його тяжінням до правдивости передачі спостереженого привів художника і до дещо зміненого трактування стафажу. Мандруючи Галичиною, Поділлям і Волинню, А. Лянґе уважно придивлявся не лише до особливостей ландшафту, але й до сучасного йому життя селян, міщан та відтворював свої враження ретельно і точно, так, що дуже загальний і безвідносний „стафаж" у нього перетворюється на натурні зарисовки. Такими постають, передусім, жанрові елементи у „Вигляді Милятинського костелу", жниварські та пастуші сцени у „Маняві" й у „Вигляді замку в Підгірцях", сцени сіножаті у „Вигляді Ляшок-Королівських" (Іл. *3*). В останній літографії сцені косовиці виділено третину зображення. Деяка умовність у побудові фіґур компенсується відчутним намаганням точно передати подію, характерні рухи, пози. Є думка, що А. Лянґе почав „вправніше малювати стафаж" завдяки приятелюванню з художником Карлом Швайкартом[29]. У вигляді монастиря в Пліснеську

[28] Kretowicz Z.-A. Kilka chwil w okolicach Złoczowa // Rozmaitości.— 1827.— 14 grudnia.— N 50.— S. 417—418.

[29] Szliegiel K. Pośmiertne wspomnienie o malarzu Karolu Szwajkarcie // Dziennik literacki.— 1856.— 19 lipca.— N 28.— S. 222.

передній план містить зображення сільського обійстя з будівлями, тином, возівнею. Біля нижнього краю композиції — дорога, по якій іде селянин з жінкою, їде віз, запряжений волами, їх поганяє селянин, а на возі сидить жінка з дитиною, та ще пара — чоловік і жінка сіли відпочити на пагорбі при дорозі. Включення таких жанрових елементів у пейзажні композиції додає їм життєвої правдивости та локальної характерности.

Підсумовуючи аналіз літографій з альбому „Збірка найгарніших і найцікавіших околиць Галичини", вкажемо на ті, на нашу думку, основні творчі здобутки, яких досяг Антон Лянґе. По-перше, численні натурні рисункові студії, які послужили основою для майбутніх естампів, стали першим вагомим блоком художніх творів, що ними художник заявив про себе в артистичному середовищі Львова. По-друге, А. Лянґе виступив новатором у виборі предмета, у способі його подачі та в техніці виконання[30]. Адже саме він увів у сферу пейзажного живопису Галичини зображення таких мотивів, як руїни, замки та інші пам'ятки історії й архітектури; картини дикої і неприступної природи; натурні зарисовки селян та міщан. Немає жодного сумніву, що натурні враження, які Лянґе здобув під час своїх пленерних студій, суттєво підкоригували його манеру художника ідеальних пейзажів. По-третє, новації Антона Лянґе у сфері типології краєвиду як жанру, а також у ділянці художньої виразности стали не лише особистим досягненням митця, їх наслідували інші художники. Так, мабуть, не без впливу популярних літографій з галицькими краєвидами у 1820-х роках з'явилася велика кількість акварельних пейзажів художника-аматора Еммануїла Кронбаха: „Замок у Сяноку" (1825), „Замок у Язлівці" (1829), „Руїни замку в Бучачі" (1829)* та багато інших.

Відкриті завдяки натурним студіям нові виражальні можливості в жанрі краєвиду А. Лянґе втілив не лише у сфері графічного мистецтва, він знайшов для них відповідну форму вияву і в живописних творах.

Уже сучасники художника відзначали його особливий колорит, вміння створювати в картинах досконалу світлову й колористичну перспективу. Вінцент Поль, видатний польський поет і гарячий прихильник таланту А. Лянґе, залишив першу вагому оцінку його творчости: „Краєвиди А. Лянґе є оригінальним зображенням холодних гірських лісистих околиць, оживлених грою спінених вод, і нелегко відразу знайти художника, який би так полюбив природу нашого краю, так глибоко осягнув таємницю її подиху. Всі наші гірські околиці мають насправді холодний колорит і освітлення, ту імлу при темних скелях і блідому небі. Їм не вистачає світла, без якого і краєвид, і малярство обійтись не можуть. У порівнянні з італійськими, види околиць нашого краю виглядають наче в сірому або в місячному освітленні. Лянґе давав собі з тим раду, і, пам'ятаю, як одного разу сказав мені: „Наших птахів треба малювати у святкових барвах, тобто, в осінньому колориті, коли листя змінює колір; бо осінь — „весна" художника. У цьому колориті полягала міць його пензля, ним він умів

[30] М. Доманський, автор наукової статті про Антона Лянґе у Словнику польських художників, утримується від того, щоб називати естампи з альбому „Збірка... околиць Галичини" автолітографіями А. Лянґе, вказуючи при цьому на деякі інші його автолітографії. Див.: Domański M. Lange Anton.— S. 437. Натомість А. В'юник зазначає, що саме А. Лянґе був автором цих літографій. Див.: В'юник А. Українська графіка XI — початку XX ст.: Альбом.— К., 1994.— С. 157.

* Усі зберігаються у Львівському історичному музеї.



Вигляд села Ляшки-Королівські.
Літографія з альбому „Збірка найгарніших і найцікавіших околиць у Галичині“ *(1823 р., Львів, літографічна майстерня П. Піллера)*



Оранка у Вороблевичах. *1836 р.*
полотно, олія. Історичний музей, Сянок

оживити і піднести красу холодної гірської природи, а сила тієї світлотіні, яку видобував його пензель, не зникає навіть у літографії"[31].

Е. Раставецький теж високо цінував А. Лянґе за його „чудову композицію, добрий рисунок і колорит, який зачаровує зір. Закидали йому недостатнє вивчення й наслідування реальности, і малювання більше згідно з власним почуттям і уявою. Звідси й твори його наділені рисою особливої оригінальности, а спокійний, невимушений колорит задовольнить кожного. „Фіґури,— писав Е. Раставецький,— в його краєвидах слабші"[32].

Дуже глибоке розуміння художніх особливостей малярства Антона Лянґе виявив видатний львівський портретист і його сучасник Мартин Яблонський, дискутуючи з оцінкою творчости пейзажиста, яку дав В. Поль: „[...] не переконав нас шановний критик [В. Поль.— *С. К.*] у тому, що Лянґе нашу землю і небо, гори, скелі і ліси вірно і зразково малював. Його небо і земля є, власне, плодом його уяви, його поезією. Він не наслідував природи: ані понурости гір чи скель, чи лісів, не відтворював вірно ані птахів навесні, ані дерев восени. Його дерева всюди однакові [...] в його картинах захоплює тільки простір, притягує лише єдність колориту; переднього ж плану Лянґе малювати не хотів або ж не вмів. Проте, послаблюючи критичний тон,— пише далі автор,— ми нічого не відбираємо із заслуг цього справжнього художника [...] лише додамо, що Лянґе, провівши молоді роки в нашому театрі, ставши пізніше калікою, не міг здійснювати далекі і прикрі подорожі; недалека мандрівка у Станіславівський повіт, звідки привіз кілька краєвидів, і невеликі виїзди близько Львова — цього було замало, щоб добре пізнати наш край [...] Останні свої роки, коли художник створив найбільше і найкращі свої краєвиди, він провів удома, переносячи на полотно лише свій власний світ"[33]. Не все у цих міркуваннях відповідало дійсності, але М. Яблонський справедливо складає високу шану митцеві й визнає справді сильні сторони творчости художника.

Ми вже зверталися до однієї з перших малярських робіт, виконаних А. Лянґе у Галичині,— „Пелчинський став у Львові". Олійні пейзажі, які створив художник у середині 1830-х рр., показують еволюційний шлях його живописної манери за півтора десятиліття. Для порівняння звернемось до групи творів, виконаних 1836 р., які зображають одне і те ж місце — село Вороблевичі (тепер Дрогобицького району Львівської області): „Оранка у Вороблевичах", „Вороблевичі: став і пасовисько", „Церква на тлі пасовиська з вівцями"*.

Найперше при споглядanні цих трьох робіт впадає у вічі єдність тематичного вирішення образів: у цьому разі це доволі детальний, правдиво відтворений вид конкретного села. Кожен з них містить фраґмент реального вигляду і села, і ландшафту довкола. На відміну від „Пелчинського ставу", де нарівні з правдивістю передачі елементів реального краєвиду відчутне тяжіння до узагальнення — художник наче намагається-

[31] Pol W. Uwagi z powodu widoków Galicyi, wydawanych przez Stęczyńskiego. Цит. за: Grabowski M. Artykuły literackie, krytyczne, artystyczne.— Warszawa, 1849.— S. 165—166.

[32] Rastawiecki E. Słownik malarzów polskich.— Warszawa, 1850.— T. I.— S. 257.

[33] Jabłoński M. Odpowiedź na zawwagi z powodu „Widoków Galicyi" // Rozmaitości.— 1847.— 26 czerwca (Dodatek nadzwyczajny).— N 26.— S. 1.

* Усі зберігаються в Історичному музеї м. Сянока, Польща.

ся бачити об'єктивно і відсторонено, у цих краєвидах пульсує бажання змалювати характерні особливості видів — митець покладається на силу своєї рефлексії.

У картині „Вороблевичі: став і пасовисько" (полотно, олія, 48,5×76 см) художник створює вид на став і церкву з хатами на пагорбі. На першому плані — сільська дорога, якою іде селянин з возом, запряженим волами. Другий план займає тиха гладінь ставу, у якому відбиваються церква і сільська хата; на третьому плані, на мальовничому пагорбі розкинулися обійстя, що потопають у масах затишної зелені. Прикметно, що і в цьому, і у двох інших пейзажах художник відмовляється від тієї абстрактної, фантастичної далечі, яка є в ряді його ідеальних краєвидів. Це наводить нас на думку, що ці три зображення могли бути виконані — якщо не повністю, то в основній своїй композиційній зав'язці — на пленері, тобто, що ці твори — живописні натурні краєвиди.

На особливу увагу заслуговує у цій картині зображення неба. Крім трьох основних тонів з палітри А. Лянґе — коричневого, вохри, зеленого, саме в його зображенні бачимо тонкі й точні зіставлення голубого, фіолетового і жовтого півтонів. У поєднанні між собою вони і створюють той загальний „перламутровий" колорит, яким художник так вражав своїх сучасників.

На іншій картині „Церква на тлі пасовиська з вівцями" (полотно, олія, 48,5×76 см) зображено оригінальну сцену, в якій овець проводять через загорожу з водою, де їх обмивають і після того заганяють у кошари. Цю дію, яка відбувається на другому плані, оточують елементи мальовничого і водночас структурно складного вирішення композиції першого плану. У лівому його куті зображено фраґмент ріки і яскраво освітлену частину берега вздовж неї. Над річкою перекинуто старенький дерев'яний місток, який своїм продовженням має сільську дорогу. Досить притемнений фраґмент переднього плану містить зображення пастуха, який пасе корів, лежачи на траві. На противагу повільному плину річки з лівого краю картини, у правій частині художник намалював бурхливий потік, що, витікаючи немов з-під землі, тут же розбивається об каміння. Активність цієї частини композиції дає підстави поставити під сумнів слова М. Яблонського про те, що А. Лянґе „не хотів або не вмів" малювати переднього плану.

У картині „Оранка у Вороблевичах" (полотно, олія, 47×65 см, іл. 4), мабуть, найкраще передано єдність середовища та світлову перспективу. Міцно збудована композиція та вдало розставлені пластичні акценти диктують порядок і гармонію цілому зображенню. А позначені у глибині композиції напівпрозорі силуети недалеких карпатських хребтів — ще одне підтвердження того, що художник малював олійний краєвид на підставі глибокої попередньої натурної студії.

Підсумовуючи аналіз цих трьох пейзажів, належить ще раз підкреслити основний висновок: свої знання, почерпнуті з досвіду натурних зарисовок для альбомів літографій, художник адекватно застосовував і в живописі. Правдиве відтворення спостережених реальних форм, ґрунтовні видові завдання, поетично-емоційне трактування мотивів природи — це той арсенал засобів, якими Антон Лянґе першим серед львівських художників творив український романтичний краєвид.

Парадоксально, але саме середина 1830-х рр. стала найвищою точкою творчих досягнень митця по лінії об'єктивного наслідування природи. У

таких роботах, як краєвиди з Вороблевич, натуралістичне світосприйняття найбільш органічно поєдналось із живописною манерою А. Лянґе. Однак уже незабаром у картинах художника починає спадати напруга дослідження і гострота реалістичного споглядання природи.

Через невідому нам ближче хворобу А. Лянґе не зміг надалі здійснювати те, першовідкривачем чого був на галицькому ґрунті, а саме — пленерні мандрівки. Наприкінці 1830-х рр. художник малює лише на підставі раніше зроблених ескізів та зарисовок, не виїжджаючи за межі Львова.

Свіжости натурних вражень ще не втрачено у двох, очевидно, парних пейзажах з видами замків в Олеську і в Підгірцях*. Іконографічна схема картини „Замок у Підгірцях" достеменно повторює схему зображення того ж мотиву, який виконав А. Лянґе ще у 1820-х роках для альбому „Збірка... околиць Галичини". Отже, художник малював олійне полотно на підставі власного рисунка майже двадцятирічної давности. Композиційна схема „Замку в Олеську" теж має свій прообраз у літографії з альбому „Галичина в картинах..." (1837—1838), на якій, до речі, не вказано автора ані рисунка, ані літографії, хоча ми схиляємось до авторства саме А. Лянґе. Ці два пейзажі звучать як ліричне, навіть меланхолійне звертання до знаних і улюблених місць. Не будемо аналізувати тут композицію зображень, нам видається важливішим звернутись до часових і смислових алюзій художника. Ідеалістична концепція пейзажу, прихильником якої був автор, не приймала реалістично-побутового трактування мотивів зображення. Тому ті три виразні зони, яким відповідають три плани композицій, можна сприймати як діалектичну єдність стародавнього (замок) і сучасного (панорама села і селяни за роботою), генія людини, здатної творити шедеври, і природи, яка породжує і поглинає, яка є матір'ю людини і вмістилищем її бентежного духу. Незрозуміла в цьому контексті думка проникливої дослідниці О. Мельбеховської-Люти, яка вбачає в зображеннях замків лише „іконографічний" привід, дрібний акцент просторових композицій"[34]. Адже, зрештою, сама авторка висловлюється за символічне прочитання деяких мотивів з іконографії А. Лянґе, зокрема про пов'язаність пейзажів із зображенням дикої природи з деякими глибоко символічними картинами К.-Д. Фрідріха.

Того ж 1839 р. А. Лянґе створив ще три пейзажі із зображенням замків: „Замок в Пісковій скелі", „Руїни замку в Тенчині" та „Руїни замку в Оджиконі"**. Вони продовжують ту саму концепцію пейзажу, яка була визначальною для двох попередніх зображень замків — в Олеську і Підгірцях. Тоді ж, проте, постала ще одна картина — „Гірський краєвид"***, в якій помітні нові пластичні та світоглядні ознаки.

Саме з цієї картини починається своєрідний завершальний і водночас дуже плідний етап творчости А. Лянґе, який позначився сильною апеляцією до фантастичного або ідеального краєвиду. Об'єктивну причину цього ми, йдучи слідом за сучасниками художника, вбачаємо у тій вимушеній ізоляції, в яку він потрапив через свою недугу. Проте, з другого боку, належить зазначити, що, залишившись сам на сам зі своєю творчою душею, маючи з широкого вибору художнього інструментарію лише фан-

* Обидві картини намальовано 1839 р. Зберігаються у Львівському історичному музеї.

[34] Melbechowska-Luty A. Mali mistrzowie...— S. 62.

** Усі зберігаються у Львівській галереї мистецтв.

*** Зберігається у Львівській галереї мистецтв.

тазію, збагачений неоціненним досвідом, Антон Лянґе свідомо звернувся до джерел своєї творчости.

Пройшовши етапи створення ведут та натурних зарисовок, пізнавши привабливість і переконливість пленерних студій, художник, як ніколи досі, віддав шану Клодові Лоррену. А. Лянґе ще не почувався так меланхолійно, не бачив так субтельно, не розмірковував так глибоко і спокійно, наче відчуваючи, що він є свідком і учасником завершення великої епохи, великої художньої традиції.

Якщо на початку творчости, у літографіях зокрема, загальний вираз композицій А. Лянґе залишався абстрактним, умоглядним, то в кінці він свідомо став надавати йому універсального звучання. Цьому сприяв притаманний манері художника незвичайний прорив у безконечну перспективу, який наділяв простір метафізичним характером. У таких пейзажах, як згаданий „Гірський краєвид" 1839 р., а також „Краєвид з рибалками І" 1839 р.*, фантастичні гори і води виступають як символи первісного буття, немовби сотворення світу закінчилось щойно перед нашим приходом; грандіозні руїни постають як символи далеких цивілізацій, залишки їх могутньої матеріальної культури; передній же план — це свідоме і поетичне олюднення — гуманізація історії світу. Сам художник, як і глядач, залишається поза межами зображення, він лише споглядає цю ідеальну фантастичну і хвилюючу картину світу, як споглядає, наче прощаючись, і ту художню традицію, в якій ця картина постала.

Піднесена й урочиста пластична мова, зворушлива емоційна тональність живопису як наслідок не дискурсивного, а інтуїтивного осягнення природи розкривають в Антонові Лянґе не лише талановитого живописця, але глибокого і тонкого поета-романтика. Відданість творчій праці була породженням глибокої внутрішньої потреби художника. Очевидно, що ці краєвиди він виконував не на замовлення, а лише, умовно кажучи, для душі, адже відомо, що наприкінці свого життя А. Лянґе був у великій матеріальній скруті і заробляв на життя зовсім не творчістю, а „малюючи штори до вікон"[35].

А. Лянґе був і залишається в художньому житті Галичини періоду романтизму оригінальним живописцем і геніальним пейзажистом. Його творча манера еволюціонувала, змінювались пластичні та емоційні акценти, в ньому то закипала, то вщухала пристрасть до зображання об'єктивно баченого світу, але він завжди був відданий своїй жагучій любові до природи.

Саме між класичним ідеальним пейзажем і натурними студіями митець знайшов для себе той естетичний простір, де народжувалися його художні образи. Творча сутність художника черпала натхнення з обох джерел, і, використовуючи висловлювання видатного дослідника пейзажного мистецтва Кеннета Кларка про двоїстість творчости Адама Ельсгаймера, ми з усією відповідальністю можемо стверджувати, що за стилем Антон Лянґе залишався ще художником переважно класичного пейзажу, але за духом він був абсолютним романтиком.

---

* Зберігається у Львівській галереї мистецтв.

[35] Domański M. Lange Anton.— S. 436.

Sofiya KOROL'

ANTON LANGE:
BETWEEN THE CLASSICAL LANDSCAPE AND MODEL STUDIES

A human being, nature and their relations composed the essence of artistic tasks performed by Romantic artists. The epoch of Romanticism was the first to recreate the lyrical side of the artist's soul. The oeuvre of Anton Lange exemplifies the above statement. He was and remains the most original and creative Romantic landscape painter in Halychyna. His artistic manner evolved dramatically, but his committed love of nature never changed. Lange's aesthetic dimension lay between the classic landscape and the model studies. Stylistically, Lange remained a painter of the classic landscape, but spiritually, he was an absolute romantic.

Лариса КУПЧИНСЬКА

ІКОНОПИС ТЕОФІЛА КОПИСТИНСЬКОГО: ІСТОРИЧНО-КУЛЬТУРНА ОБУМОВЛЕНІСТЬ ТВОРЧОСТИ МИТЦЯ ТА СПОСТЕРЕЖЕННЯ НАД ХУДОЖНІМИ ОСОБЛИВОСТЯМИ ЙОГО ІКОН

Іконопис як феномен української культури завжди викликав наукове зацікавлення. До вагомих здобутків у цій ділянці належать праці В. Залозецького, М. Голубця, І. Свєнціцького, з новітнього часу — В. Свєнціцької, П. Жолтовського, Г. Логвина, Л. Міляєвої, В. Овсійчука, Д. Степовика, О. Сидора, В. Александровича та низки інших мистецтвознавців. Іконопис Теофіла Копистинського, хоч найбільш репрезентований у творчості митця, не був, однак, об'єктом спеціального дослідження.

На іконопис Т. Копистинського чи не вперше звернув увагу в 1919 р. Микола Голубець. У журналі „Терем" він опублікував статтю, присвячену цій проблемі. Публікація має біографічно-історіографічний характер. Дуже важливим елементом статті є перелік міст і сіл, у церквах яких художник працював над створенням ікон або реставрував давні пам'ятки мистецтва[1]. Укладено перелік на основі нині втраченого щоденника, що його митець вів наприкінці життя. Дослідженням творчости Т. Копистинського займався Іларіон Свєнціцький. У статті „Розвиток українського мистецтва в Західній Україні" він акцентував увагу на багатоаспектності творчої діяльности художника, вказавши, що його ікони „відзначаються чистотою викінчення, чітко підкресленим реалізмом зображення"[2]. Як приклад І. Свєнціцький навів ікону „Преображення Господнє" (1899) з церкви Преображення Господнього у Львові. На сьогодні найповнішим дослідженням творчої спадщини Т. Копистинського є монографічний нарис Михайла Ткаченка. Приділяючи увагу головно станковому малярству та графіці художника, автор проаналізував лише деякі його ікони — із церков Верхнього Синьовидного (1884, Сколівський р-н Львівської обл.), Жовтанців (1897, Кам'янсько-Бузький р-н Львівської обл.), Батятичів (1900, Кам'янсько-Бузький р-н Львівської обл.), Рудників (1905—1912, Миколаївський р-н Львівської обл.). Він писав, що Церква була „одним із головних замовників на мистецькі твори і в значній мірі місцем заробітку", тому митець був змушений багато часу приділяти саме церковному малярству, а це „не давало можливості [...] вповні проявити [...] творчу

---

[1] Голубець М. Теофіль Копистинський (1844—1916) // Терем (Львів; Київ).— 1919.— С. 184—189.

[2] Свєнціцький І. Розвиток українського мистецтва в Західній Україні // Українська література.— 1944.— № 11.— С. 144.

фантазію, індивідуальність“[3]. Але, попри церковні догми і канони, „художник-реаліст і в свої релігійні композиції прагне внести риси життєвості й конкретності“[4], апостолів та євангелістів малює з українських селян. У монографії М. Ткаченка привертають увагу репродукції творів Т. Копистинського. Майже всі вони були публіковані вперше. Серед них, проте, не представлено ікон. Побіжну згадку про іконопис Т. Копистинського містить шеститомне видання „Історії українського мистецтва“: „Плідною в галузі монументального мистецтва була творчість українських художників Т. Копистинського, К. Устияновича і, особливо, М. Сосенка. Їхні розписи в [...] церквах оригінальні, свіжі й цікаві за технікою виконання“[5]. Але навіть такої стислої інформації про іконопис митця не подає „Словник художників України“ за редакцією М. Бажана (1973). У 1994 р., з нагоди святкування 150-ліття Т. Копистинського, О. Жеплинська та Л. Кость підготували каталог виставки, яка відбулася у Національному музеї у Львові. У вступній його частині автори вказують на велику іконописну спадщину художника, в якій „поєднані традиції давнього українського та західно-європейського малярства“[6]. Цим, власне кажучи, вичерпується література питання.

Причинами такого стану дослідження іконопису Т. Копистинського були, з одного боку, брак достатньо виявленого матеріалу, нез'ясованість багатьох фактологічних питань українського іконопису, з другого — якщо йдеться про радянський час — ідеологічний тиск, що не дозволяв мистецтвознавцям розкрити творчість художника у повному її обсязі, дослідити одну з вагомих ланок його творчости — сакральне малярство.

Т. Копистинський створював ікони упродовж майже сорока років. Вони стали окрасою дев'яноста дев'яти храмів на теренах України та поза її межами, переважно у Польщі. Одночасно художник робив копії ікон давньоукраїнського мистецтва і корифеїв світового мистецтва. Зокрема у Львівському музеї історії релігії зберігається ікона „Благовіщення і Коронування Марії“ (1878), створена на основі ікони, яку король Казимир Великий вивіз зі скарбниці руських князів у Львові до Загір'ївського монастиря (Польща). Національний музеї у Львові (далі — НМЛ) має у своїй збірці ікони „Богородиця з Дитям“ (1910) та „Христос у в'язниці гріхів“ (дату створення не встановлено), зразком для яких послужили твори Ф. Іттенбаха і Й. Кляубера. У літературі згадуються копії полотен Карла Дольчі „Богородиця“ (1871, нині місцезнаходження невідоме)[7] і „Мадонна“ (1884, нині місцезнаходження невідоме)[8]. У часописі „Галичанин“ інформується про копію „Розп'яття“ Пітера Пауля Рубенса для парафіяльної церкви містечка Єзуполя (1896, тепер Жовтень Галицького р-ну

---

[3] Ткаченко М. Теофіл Копистинський.— К., 1972.— С. 59.

[4] Там само.

[5] Горбенко Є. В. Монументальний живопис // Історія українського мистецтва: У 6 т.— К., 1970.— Т. 4, кн. 2: Мистецтво другої половини XIX—XX століття.— С. 240.

[6] Жеплинська О., Кость Л. Теофіл Копистинський: життя і творчість. До 150-річчя від дня народження: Каталог виставки / Національний музей у Львові, 1994 // Народознавчі зошити.— 1997.— № 5.— С. 316.

[7] Голубець М. Сучасне малярство Галицької України // Український ілюстрований календар товариства „Просьвіта“ з літературно-науковим збірником на рік 1918.— Львів, 1917.— С. 166.

[8] Голубець М. Сто літ галицького малярства // Голубець М. Галицьке малярство (три статті).— Львів, 1926.— С. 15.

Івано-Франківської обл., нині місцезнаходження невідоме)[9]. У цьому контексті варто нагадати, що художник малював ікони не лише для українських храмів, але і для польських. Маємо на увазі ікону із зображенням Ісуса Христа (1893, нині місцезнаходження невідоме), що належала костелові св. Лазаря у Львові[10]. Відомо також, що у Львові зберігається ікона митця „Легенда про св. Костку" (1899, НМЛ), яка, правдоподібно, призначалася для якогось римо-католицького храму.

Доля ікон Т. Копистинського часто трагічна. Багато з них, будучи власністю церков чи костелів, горіли разом із храмами у вогні двох світових воєн, знищувалися у радянські часи або просто були розкрадені. Належно не захищені вони і в наш час — через конфесійні непорозуміння. Так, 1995 р., за словами очевидців, у селі Свитязові, що на Сокальщині, навмисно підпалено церкву Покрови Пресвятої Богородиці, у якій була ікона роботи Т. Копистинського.

Чимало ікон, яким поталанило вціліти, втратили свій первісний вигляд. Більша частина їх постраждала від вологи та холоду складських приміщень, на які у радянські часи були перетворені храми. Але ще дошкульнішого удару творам завдала некомпетентність людей, які їх „відновлювали". Ікони цілковито замальовували або „частково коригували". „Майстри справи" уникали світлотіньового моделювання, впроваджували насичені, яскраві кольори, порушували пропорції і дуже часто зображення одного святого перемальовували на іншого. Це кардинально змінювало вигляд ікон, що ускладнює, а часом унеможливлює їх атрибутування, а відтак — і наукову оцінку.

Ікони Т. Копистинського не були захищені й у музеях. У радянські часи, зокрема 1952 р., у Національному музеї у Львові скоєно акт вандалізму — тоді разом з іншими творами українських художників переважно 1920—1930-х рр. знищено ікону „Преображення Господнє", яку намалював митець[11].

Сакральне малярство Т. Копистинського — одного з провідних художників України — повинно бути зафіксоване і вивчене. Впровадження у науковий обіг ікон, виконаних художником, дасть змогу розкрити справжній контекст творчої особистости митця. Аналіз творів у тісному зв'язку із суспільно-політичними подіями, їх культурним аспектом сприятиме визначенню місця і ролі живописця у становленні нової, модерної іконописної школи Галичини другої половини XIX — початку XX ст.

Досліджуючи сакральне малярство Т. Копистинського, вважаємо за потрібне спинитися на висвітленні у загальних рисах історично-культурних умов розвитку іконопису Галичини та ролі у цьому процесі Церкви. Власне ці умови були вирішальним чинником активізації мистецьких процесів, стимулювали відродження традицій іконописних шкіл Галичини попередніх століть. Ґрунтом для розгортання творчої програми українських митців у напрямі створення іконописної школи нового періоду стали, як відомо, яскраво виражені риси національного відродження. Вони спрямували Т. Копистинського у річище актуальних проблем часу, а відтак на

[9] Артист-живописец Теофиль Копыстинский // Галичанин.— 1896.— № 52.— С. 4.

[10] Хорошая икона // Там само.— 1893.— № 32.

[11] Крушельницька Л. До історії нищення пам'яток української культури // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Секції мистецтвознавства.— Львів, 1994.— Т. CCXXVII.— С. 456.

трактування іконопису як невід'ємної частини національної культури. Ці тенденції заодно визначили видову структуру творчости художника та зумовили шляхи його творчих пошуків. У другій частині статті на прикладі ікон простежимо розвиток іконографії Т. Копистинського та з'ясуємо деякі її особливості, підкреслюючи внесок митця в іконопис Галичини другої половини XIX — початку XX ст.

* * *

Друга половина XIX — початок XX ст.— час, який характеризується суспільно-політичним поступом українців і зростанням їхньої національної свідомости. Події 1848 р. сприяли утвердженню в Європі думки, що легітимною є лише та політична одиниця, основу якої творить нація[12]. Старий світ з його різноманітністю культур і багатством їх нюансів щораз частіше сприймався як анахронізм. У межах раніших політичних структур формувалася націоналістична ідея, яку подавано вже як політичний принцип. Великого розмаху набувала робота, спрямована проти старих засад, кордонів у мистецтві. Революційні виступи, які сколихнули Францію, пройшли Австрією і вибухнули заворушеннями на землях, що входили до її складу. Народи висували широку політичну програму, в якій головним пунктом було питання національної незалежности. Угорщина у цей час домоглася самостійного самоврядування. Німецькі та італійські піддані Габсбурзької монархії піднялися на боротьбу за об'єднання своїх етнічних земель у єдину державу. Польська політична еліта докладала усіх зусиль до відновлення Речі Посполитої.

Започаткований „Руською трійцею" активний процес національного відродження у західноукраїнських землях наприкінці 1840-х рр. під впливом революційних подій у Європі набув нових форм. У той час В. Подолинський писав: „Так, ми — русини і віримо твердо у воскресіння вільної, незалежної Русі. Ніщо не може здержати нас від стремлінь, загальних для цілої Європи, і ми не замовкнемо, хіба Європа замовкне [...] Хочемо бути народом і будемо ним неодмінно"[13].

Провідником національно-визвольного руху в Галичині стала греко-католицька ієрархія. Причин незаперечного авторитету духовенства було багато, але виділялись як пріоритетні дві. Греко-Католицька Церква упродовж багатьох століть, а зокрема, з кінця XVIII ст. забезпечувала окремішність українського народу Галичини. Не є таємницею, що у революційні роки саме східний обряд Греко-Католицької Церкви, як „постійна і недвозначна прикмета національної самобутності"[14], став демаркаційною лінією між українцем — греко-католиком і поляком — римо-католиком, що пришвидшило розв'язання кризи національної самоідентичности. Це по-перше. По-друге, священики на західноукраїнських теренах, будучи завжди активними учасниками культурно-політичного життя народу,

---

[12] Геллнер Э. Пришествие национализма. Мифы нации и класса // Путь (Москва).— 1992.— № 1.— С. 28.

[13] Подолинський В. Слово перестороги. 1848 / Вступна стаття, примітки і переклад з польської Ф. І. Стеблія.— Львів, 2001.— С. 51.

[14] Химка І.-П. Греко-католицька церква і національне відродження у Галичині 1772—1918 // Ковчег. Збірник статей з церковної історії / Ред. Я. Грицак, Б. Гудзяк.— Львів, 1993.— Ч. І.— С. 81.

проводили діяльність у напрямі ствердження самого факту існування українців, які своєю історією, мовою, вірою і культурою відрізняються узагалі від інших народів. Наприкінці 1840-х рр. вони були єдиною соціальною силою, яка могла „витворити програму національно-політичного розвитку"[15].

Завдяки старанням духовенства засновано політичне товариство — Головну Руську Раду, розпочалося видання української газети під назвою „Зоря Галицька", опубліковано „Меморіал української нації в Галичині для з'ясування її становища". Того ж року з ініціативи М. Устияновича та інших у Львові скликано Собор руських учених, з яким тісно пов'язаний початок діяльности культурно-освітнього товариства „Галицько-Руська матиця". А 1849 р. у Львівському університеті відкрито кафедру української мови і літератури, яку очолив Я. Головацький. У середині XIX ст. поширеною була, навіть, думка, що „Русь то одно тіло, которого головою есть [...] наши духовни отцы"[16].

До першочергових вище греко-католицьке духовенство відносило завдання „заховати віру й поставити на ровни обрядок наш й права церкви й священников наших с правами других обрядков"[17]. Воно розглядало його у контексті загального національно-визвольного руху. Показником виступає програма Головної Руської Ради. Швидкому його розв'язанню сприяло проголошення цісарем Францом-Йосифом у 1849 р. патента про свободу совісти, у якому зазначалося: „В свободном статі [у вільній державі] должна быти и церков свободна"[18]. Патент зміцнив офіційний статус Греко-Католицької Церкви, звільнив її від безпосереднього підпорядкування державним структурам і надав можливість самостійно вирішувати усі свої внутрішні проблеми. Уперше здобувши змогу заявляти про свої потреби, греко-католицька ієрархія відразу почала говорити про стан українських церков. Це великою мірою забезпечило активізацію розвитку церковного мистецтва.

1861 р. було порушене питання про очищення східного обряду у Греко-Католицькій Церкві. Галицький митрополит Г. Яхимович створив обрядову комісію, до якої увійшли М. Малиновський, М. Попель, П. Дячан, М. Осадця та інші[19]. У завдання комісії входило: „Все як належить розсмотріти и соотвітные предложенія сділати, в ціли очистки нашого обряда от примісей взятых с временем из латинского обряда"[20]. Відтак на сторінках одного із чільних тогочасних українських часописів на західноукраїнських землях — журналу „Слово"[21] розпочато публікацію статей, присвячених церковно-обрядовим справам у Галичині[22]. Його дописувачами були

---

[15] Турій О. Ю. Греко-католицька церква в суспільно-політичному житті Галичини, 1848—1867 / Автореф. дис. ... канд. істор. наук.— Львів, 1994.— С. 1.

[16] Зо Львова (Новорочные желанія) // Слово.— 1866.— № 2.— С. 3.

[17] Одозва до руского народу. Братя! Львов Дня 10. Мая 1848.— Львов, [1848].— С. 2.

[18] Франц Іосиф. Ц. к. патент о отношеніи церкви к стату // Вістник для русинов австрійскои державы.— Відень, 1850.— № 28.— С. 9.

[19] Добрянський А. І. Галицкая Русь в европейской политиці.— Львов, 1886.— С. 87.

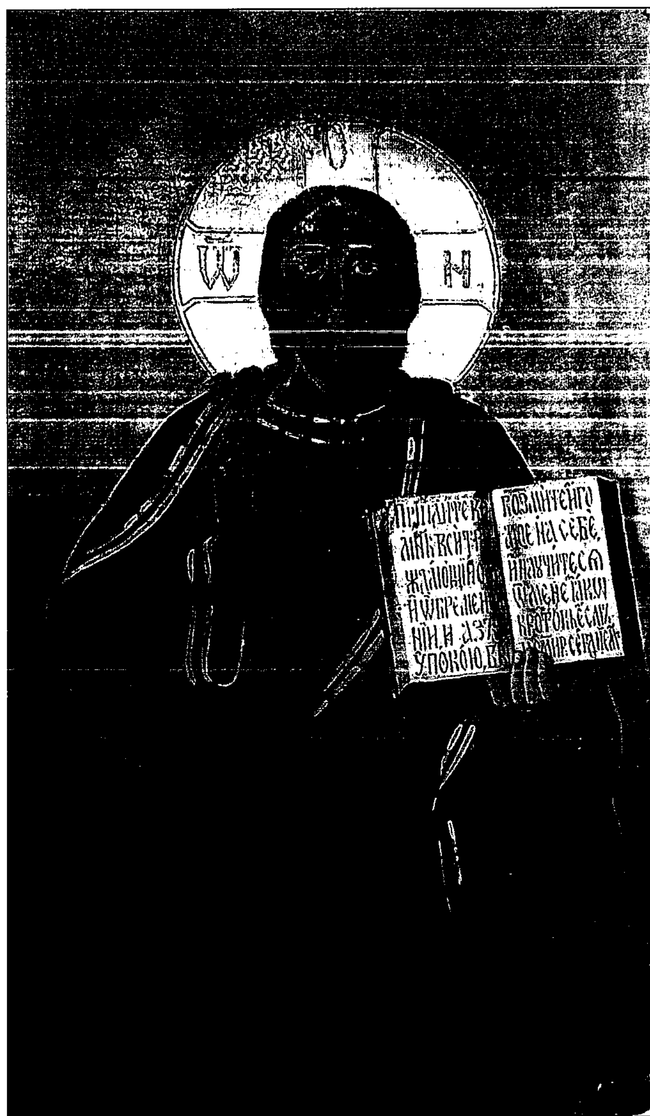
[20] Вінцковський Д. Яхимович и современое русское движение.— Львов, 1892.— С. 78.

[21] Часопис „Слово" почав виходити 25 січня 1861 р. завдяки матеріальній підтримці митрополита Г. Яхимовича та громадського діяча М. Качковського.

[22] Упродовж 1861—1863 рр. у політично-літературному часописі „Слово" було вміщено 114 статей, присвячених церковно-обрядовим справам Галичини. Див.: Гординський Я. До історії культурного й політичного життя в Галичині у 60-тих рр. XIX в.— Львів, 1917.— С. 65.



Богородиця Одигітрія. *1905—1912 рр.*
З іконостаса церкви
архистратига Михаїла с. Рудників
Миколаївського району
Львівської області



Христос Пантократор. *1883—1884 рр.*
Церква Різдва Пресвятої Діви Марії
с. Шоломиничів Городоцького району
Львівської області

Б. Дідицький, М. Попель, М. Клемертович, І. Наумович, І. Галька та ін. Важливим вони вважали питання облаштування храму у східному обряді. У часописі наголошувалося на потребі встановлення у всіх церквах іконостасів. Переконані у тому, що, дотримуючись лише освячених віками українських традицій, можна зберегти окремішність народу, діячі Галичини приділяли велику увагу теорії іконообразу, розробленій ранньохристиянськими і візантійськими мислителями, а також давньоукраїнському мистецтву. У цьому контексті слід відзначити, що Л. Трещаківський у статті „Из Городка" закликав священиків дозволяти написання ікон тільки художникам, які поважають традиції і мають спеціальну освіту[23]. Цю ж думку розвивав В. Терлецький. Їх підтримували й інші діячі. Тоді у торговельному осередку М. Димета можна було придбати репродукції давніх ікон зі Східної України та інших православних країв.

На початку 1860-х рр. обрядове питання набуло першочергового національного значення[24]. Воно цікавило не лише духовенство, але і світську інтелігенцію[25]. До „обрядовців" виявляла прихильність і молодь у гімназіях. Їх вона називала „справжніми патріотами"[26]. Проблема ставлення до канону і традицій в умовах формування національної Церкви привернула увагу Ватикану. Зокрема, у червні 1862 р. у часописі „Слово" було опубліковане Окружне послання Папи Пія IX та Пастирське послання галицького митрополита Г. Яхимовича[27], в яких наголошувалося на конечній потребі конґрегації, яка займатиметься справами східного обряду на теренах Галичини. Папа зауважив, що східний обряд служить примноженню „достоинства, величія, красоти и блеска католической церкви"[28]. Він звернувся до людей, обізнаних з проблемою східного обряду та з його зовнішніми проявами, зокрема з іконописом і запросив до праці над його „управильненіем" компетентних осіб. Послання Папи стало першим кроком на шляху до формування іконописної школи Галичини другої половини XIX ст., чинником організації та естетичної націлености діяльности її представників.

Через історичні обставини у юрисдикцію Галицької митрополії 1855 р. переведено Ставропігійський інститут. Так у структурі Церкви розпочала свою діяльність світська організація, яка володіла „правом голосу" в соборноправному церковному житті на правах „третього чину" після білого і чорного духовенства[29]. У цій ситуації важливим було входження до Ставропігійського інституту осіб, які „вирізнялися любов'ю до святої віри, обряду, батьківщини"[30]. У другій половині XIX ст. його репрезентували відомі

---

[23] Трещаківський Л. Из Городка // Слово.— 1862.— № 13.— С. 50.

[24] Наумович І. О ділах для Руси основных // Там само.— 1861.— № 69.— С. 356—357; № 70.— С. 361; № 71.— С. 365—367.

[25] Преподобному отцу Ивану Наумовичу, приходнику Коростна и Перемишлян // Там само.— 1862.— № 6.— С. 22.

[26] Гординський Я. До історії культурного й політичного житя...— С. 75.

[27] Окружное посланіе Е[го] Святости Пія IX до восточныхъ, съ престоломъ римскимъ соединенныхъ архыереевъ и пастырское посланіе его превосходительства митрополита галицкого и архіепископа львовского Григорія бар[она] Яхимовича // Слово.— 1862.— № 45.— С. 175—176; № 46.— С. 179—181.

[28] Там само.— № 45.— С. 175.

[29] Киричук О. Львівський Ставропігійський інститут у громадському житті Галичини другої половини XIX — початку XX ст.— Львів, 2001.— С. 104.

[30] Цит. за: Там само.— С. 24—25.

суспільно-громадські діячі та вчені А. Павенський, І. Гушалевич, Я. Головацький, І. Шараневич, А. Петрушевич, В. Ковальський, Б. Дідицький та ін. Їхнім завданням, як свідчить статут інституту від 1863 р., було „сохраняти нашу і святую католическую віру, по восточному обряду в соединеніи с римским апостольским престолом"[31]. У другій половині XIX ст. вони виступили єдиною громадою з греко-католицьким духовенством.

Важливою складовою частиною діяльности Ставропігійського інституту була наукова робота. Упродовж багатьох років інститут видавав філософсько-богословські праці ранньохристиянських та візантійських мислителів. Збір та опрацювання історично-культурних пам'яток зумовили появу праць, присвячених іконопису на теренах Галичини. Так, 1858 р. стараннями інституту була видана книжка „Описаніє икон по церквах руских [українських] в столичном граді Львові" зі вступним словом Ф. Білоуса[32]. У ній окремо наголошується на суто „руському [українському] стилі"[33] ікон у львівських церквах, зокрема у церкві св. Параскеви П'ятниці. Матеріал, поданий у книжці, сприяв естетичному вихованню української громадськости[34]. Притому слід зазначити, що великий внесок у цю справу зробив також А. Петрушевич, який багато часу присвятив вивченню українських ікон. Наукова діяльність інституту актуалізувала проблему збереження творів мистецтва. У 1850-х рр. розпочалися реставраційні роботи у церкві Успіння Пресвятої Богородиці у Львові. При їх проведенні велика увага приділялася збереженню східного церковного канону. Доходило до того, що члени згаданого інституту вимагали „усунути зміни, не згідні з духом східного обряду"[35] в іконах. Навколо проблеми точилися дебати. До них почала залучатися творча інтелігенція, зокрема художники. Так, у згаданих реставраційних роботах, які проводилися у церкві Успіння Пресвятої Богородиці у Львові, брали участь М. Яблонський та К. Шлеґель. Діяльність Ставропігійського інституту творила теоретичну базу українського іконопису на західноукраїнських землях у другій половині XIX ст. Приділяючи велику увагу вивченню та відновленню пам'яток мистецтва, названа інституція сприяла збереженню традицій іконописної школи Галичини. Водночас вона актуалізувала питання утвердження українського стилю в іконописі другої половини XIX ст.

Поряд із відомими та малознаними митцями наприкінці 1870-х рр. на авансцені мистецького життя західних земель України заявив про себе Т. Копистинський. Після переїзду у 1873 р. з Перемишля до Львова він почав тісно співпрацювати зі Ставропігійським інститутом. 1885 р. для церкви Успіння Пресвятої Богородиці він уже реставрував ікони „Єрусалим і Свята Земля" та „Афонська гора"[36]. Цьому передувала кропітка праця над іконою „Благовіщення" з костелу села Загір'я (1878, Польща), якій художник винятково вдало повернув первісний вигляд. В одному з

---

[31] О цілі и средствах Ставропигіяльного Института // Временник Института Ставропигійского с місяцесловом на год високосный (переступный). 1864.— Львов, [1863].— С. 77.

[32] [Білоус Ф.] Описаніє икон по церквах руских в столичном граді Львові.— Львов, 1858.— 70 с.

[33] Там само.— С. 14.

[34] М. О. [Рецензія на кн: Описаніє икон по церквах руских в столичном граді Львові] // Вістник для русинов австрійской державы.— Відень, 1859.— № 91.— С. 363—364.

[35] Цит. за: Орлевич І. Ставропігійський інститут у Львові (кінець XVIII — 60-і рр. XIX ст.).— Львів, 2000.— С. 61.

[36] Оригинальныи картины // Слово.— 1885.— № 91.— С. 2.

листів мовиться: „При важкому стані твору, п[ан] Копистинський виконав роботу надзвичайно добре“[37]. Тоді про Т. Копистинського відгукувалися як про художника „з історичною ретроспекцією ознайомлення“, який працює „із справжнім розумінням стилю“[38]. Це дало йому можливість працювати у різних місцевостях: Жовкві (1886), Тартакові (1889, Сокальський р-н Львівської обл.), Комарному (1891, Городоцький р-н Львівської обл.), Білинах (1894—1895, Польща), Лежайську (1895—1896, Польща), Львові (1883, 1886) та Кракові (1897—1899). В. Лущкевич у книжці „Лежайський монастир і його твори мистецтва. Враження з подорожі“ (1895) писав, що Т. Копистинський (він реставрував ікони монастиря) належить до найкращих на той час знавців образотворчого мистецтва, зокрема іконопису[39]. Співпраця художника зі Ставропігійським інститутом локалізувала сферу його творчих зацікавлень. Вона сприяла активній участі митця у вивченні і збереженні давніх пам'яток мистецтва, а відтак і зверненню у власних творчих пошуках до найкращих здобутків іконописних шкіл України попередніх століть.

Звівши у культ давньоруські традиції, спільні для всього східнохристиянського світу, велика частина греко-католицького духовенства, як і деякі науковці, у 1860—1870-х рр. не бачила різниці між культурою України і Росії. Слабкість контактів з діячами Наддніпрянщини в умовах політичного поділу українських земель того часу мала наслідком зміну поглядів частини західноукраїнської інтелігенції. Під впливом пропагованого Росією панславізму поширеними стали русофільство і москвофільство. Значна частина святоюрського капітулу „почала рішуче перехилюватися на сторону т. зв. „об'единенія“[40]. Деякі діячі сповідували ідею трактування української і російської культур як явища єдиного потоку. Тоді на сторінках часопису „Слово“ щораз частіше з'являлися статті, в яких проголошувалася доктрина етнокультурної єдности „руської нації“ від Карпат до Уралу. Згодом москвофільство, яке включало й релігійне русофільство, стало заперечувати Греко-Католицьку Церкву і її самобутній характер. У цьому контексті слід зауважити, що газета „Слово“ вже на початку 1870-х рр. майже не друкувала наукових розвідок дослідників мистецтва Галичини, в тому числі іконопису. Їх витіснили антиукраїнські передруки з російських видань.

Тим часом у 1860-х рр. у Галичині з'явилася невелика група людей, яка називала себе народовцями. Її репрезентантами були С. Качала та Ю. Лаврівський. Разом з такими діячами, як О. Огоновський, Д. Танячкевич, Є. Згарський, К. Климкович, І. Заревич, В. Шашкевич та інші, вони виявили готовність служити п'ятнадцятимільйонному українському народові, його мові, літературі, мистецтву і тотально змінили суспільно-гро-

---

[37] НМЛ, від. стародрукованої і рукописної книги, РК-2922, арк. 15. Оригінал. (Відповідь на заяву Т. Копистинського про доплату за проведення реставраційних робіт у костелі с. Загір'я (Польща) польською мовою від 28. 05. 1878.)

[38] Там само.— Арк. 11. Оригінал. (Свідоцтво про участь Т. Копистинського у підготуванні Археологічно-бібліографічної виставки, організованої у 1888 р. Ставропігійським інститутом, від 30. 09. 1893.)

[39] Łuszczkiewich W. Klasztor Leżajski i jego dzieła sztuki. Wrażenia z podróży.— Kraków, 1895.— S. 31—32.

[40] Франко І. Я. Руський театр в Галичині // Франко І. Я. Твори: У 20 т.— К., 1955.— Т. 16.— С. 99.

мадську ситуацію, у тому числі й мистецьке життя. Бачачи основну опору нації у селянстві, народовці стверджували: „З тим мужицьким, латами покритим народом стоятимем укупі, як вірні ёго діти!..“[41] Надаючи великого значення насамперед збереженню етнічної самобутности українського народу, вони першочерговим своїм завданням ставили „пізнання [...] народу“[42], а спосіб його вирішення бачили у збиранні та популяризації усіх плодів культури українського народу та сприянні їх розвитку. Без сумніву, це стосувалося й іконопису, який розглядався „щитом руського [українського] мистецтва“[43].

Модерна українська національна ідеологія була сприйнята греко-католицьким духовенством загалом позитивно. Погляди народовців поділяли молоді священики, які завдяки тісній співпраці з П. Кулішем з часів навчання проявляли дедалі більшу „ревність для народних справ, ревність, що не обмежувала ся пустими фразами про „святу Русь“, а вела до бажання працювати для народу“[44]. Народовців вітали священики, які брали активну участь у подіях 1848 р., зокрема М. Устиянович, Й. Лозинський. Народовців підтримували також галицькі митрополити Й. Сембратович і С. Сембратович[45].

Чітка національна позиція греко-католицького духовенства у другій половині XIX ст. інспірувала звернення багатьох художників до церковного малярства. Серед них були такі відомі митці, як К. Устиянович, С. Томасевич, Ю. Панькевич, а також Т. Копистинський, які оздобили чимало церков по всій Галичині. У 1870—1880-х рр. вони дедалі частіше говорили про актуальність завдання закладення міцного етнокультурного ґрунту для творчих пошуків в іконописі, окреслення широкого поля їх джерельної бази.

1888 р. у Львові стараннями І. Шараневича і з допомогою людей, зацікавлених у збереженні та пропагуванні української культури, організовано Археологічно-бібліографічну виставку. На ній широко були представлені твори іконописних шкіл Галичини XIV—XVIII ст. У створенні експозиції археологічно-мистецького відділу, крім І. Шараневича, брали участь працівники Музею Оссолінських у Львові (Є. Павлович) і Промислового музею у Львові (В. Рибчинський), а також Т. Копистинський, який відреставрував для експонування 150 ікон[46] та брав участь у підготовці першого видання каталогу[47]. Археологічно-бібліографічна виставка проде-

---

[41] Чорногора Ф. [Танячкевич Д.] Письмо народовцівъ русьскихъ до редактора политичнїї часописї „Русь“ яко протестъ и мемориялъ.— Відень, 1867.— С. 14.

[42] Перший статут товариства „Просвіта“. 1868 р. // Товариство „Просвіта“ у Львові. Статути / Упорядник, автор вступної статті В. Пашук.— Львів, 1999.— С. 22.

[43] Łoziński W. Malarstwo cerkiewne na Rusi.— Lwów, 1887.— S. 4.

[44] Гординський Я. До історії культурного й політичного життя...— С. 25.

[45] С. Сембратович був членом народовецьких товариств „Бесіда“ і „Просвіта“. Див.: Матковський С. Три синодальні архієреї. Спомини з життя і діяльности преосвящених о. Юліяна Куїловського, дра Юліяна Пелеша і дра Сильвестра Сембратовича.— Львів, 1932.— С. 67.

[46] НМЛ, від. стародрукованої і рукописної книги, РК-2922, арк. 11. Оригінал. (Свідоцтво про участь Т. Копистинського у підготуванні Археологічно-бібліографічної виставки...)

[47] Шараневич І. Отчет из археологическо-библіографической выставки в Ставропигійском Інститутї. Открытой 28 сент. (10 окт.) 1888, закритой 16 (28) февр. 1889 // Временник Института Ставропигіского на 1890 год.— Львів, 1889.— С. 197.

монструвала, а отже, і ретроспективно підтвердила давність українського іконопису і його самобутній розвиток на теренах Галичини упродовж багатьох століть. Водночас виставка інспірувала екскурси художників у глибини національних традицій. Така зорієнтованість митців сприяла розгортанню їхньої творчої програми у напрямку створення української іконописної школи нового періоду.

1890 р. К. Устиянович підготував „Начерк статутів руского [українського] товариства любителів штуки"[48]. Товариство ставило собі за мету „піднесення зная и почутя штуки в народі, піднести зная штуки між церкворубами, малярами, шницерами и золотарами, образовувати и викохувати нову генерацію артистів на народних началах [...]; з метою усовершати стиль свій, стиль оригінальний руский [український]"[49]. К. Устияновича підтримував Ю. Панькевич. Він говорив про розвиток церковного малярства „в тім напрямку, як в Богородчанах, Бучачи, Свистільниках"[50]. Т. Копистинський не стояв осторонь усіх цих подій. Наприкінці липня — на початку серпня 1898 р. Намісництво зареєструвало „Товариство для розвою руської штуки". У його наглядову раду ввійшли В. Нагірний, К. Левицький, А. Пилиховський, О. Скруток, Д. Танячкевич. Головою обрано В. Нагірного. Директором став Ю. Панькевич, а його заступником — І. Труш. Згодом до керівництва мистецькою організацією ввійшов Т. Копистинський[51]. Провівши три виставки мистецьких творів художників Галичини (1898, 1900, 1903), „Товариство" задекларувало свою спрямованість — „плекати церковне малярство і управильнити іконопис"[52], на основі давніх традицій створити іконописну школу. Актуальність чітко артикульованих завдань забезпечила його життєздатність аж до Першої світової війни. Варто зауважити, що важливість цієї організації для мистецького життя Галичини добре розуміли М. Грушевський[53], І. Франко[54] та багато інших діячів науки і культури.

Такими були на початках історично-культурне середовище Галичини та умови, в яких розвивалася творчість Т. Копистинського. Під значним їх впливом художник став активним учасником збереження і пропагування давніх мистецьких пам'яток, а також одним із провідних іконописців України другої половини XIX — початку XX ст. Вони спонукали митця звернутися у своїй творчій діяльності до традицій української іконописної школи та розвивати їх з урахуванням нових вимог сучасности.

---

[48] НМЛ, від. стародрукованої і рукописної книги, РК-1440. Оригінал. (Устиянович К. Начерк статутів руского товариства любителів штуки від 1890 р.)

[49] Там само.

[50] Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України (далі — ЛНБ НАН України), від. рукописів, ф. 11 (О. Барвінський), спр. 5680, арк. 1—2. Оригінал. (Панькевич Ю. Лист до О. Барвінського від 20. 09. 1888 р.)

[51] З Товариства для розвою рускои штуки // Діло.— 1902.— № 49.— С. 3.

[52] Устіянович К. Нове товариство // Там само.— 1898.— № 113.— С. 1.

[53] Грушевський М. Друга руська артистична вистава у Львові // Літературно-науковий вістник.— Львів, 1900.— Т. XII, кн. X.— С. 50—54.

[54] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 9 (Наукове товариство ім. Шевченка), спр. 543/3602—3661, арк. 4. Оригінал. (Устиянович К. Лист до І. К. Глинського від 14. 09. 1898 р.)

* * *

Як уже зазначалось, левову частку мистецької спадщини Т. Копистинського становлять ікони. Відомості, почерпнуті зі щоденника художника, архівних матеріалів, а також заміток у періодичних виданнях другої половини XIX — початку XX ст., дають підстави вважати, що він створив понад півтори тисячі ікон.

Більшість ікон, які виконав Т. Копистинський, стала складовою частиною п'ятиярусних іконостасів (пророчий, апостольський, празниковий, намісний та цокольний ряди). Художник малював ікони також для неповних іконостасів, у яких є лише намісний і цокольний ряди. Багато з його ікон увійшли до великих та бокових престолів. Вони прикрашають кивоти, проповідниці. Серед них є і переносні ікони.

Один із провідних у творчості Т. Копистинського — образ Христа, створений за традиційною візантійською канонічною композиційною схемою зображення у вигляді Пантократора. Це намісна ікона „Христос Пантократор", яку розміщують з південної сторони від царських воріт. Малюючи її, художник звертався до найдавнішого іконографічного типу Христа[55], який в Україні знаний ще з часів Київської Руси („Христос Пантократор", XI ст., Софія Київська). Йдеться про фронтальне повнофіґурне зображення. Пантократор одягнений у хітон і гіматій, перекинутий через ліве плече. Лівицею Христос тримає закрите Євангеліє, а правицею благословляє „відкритим" двоперсним жестом. Він стоїть на підніжжі — символі виняткового пошанування. Так виглядає, зокрема, одна з найбільш ранніх ікон „Христос Пантократор" (1877) у намісному ряді іконостаса церкви св. Миколи у Миколаєві (Миколаївський р-н Львівської обл.). В інших церквах зображення Христа Пантократора в іконах художника відрізняється лише жестом благословення і способом підтримування Євангелія. Христа митець малював як із закритим, так і з розкритим Євангелієм. Притому слід зауважити, що Євангеліє інколи замінює сфера. Під ногами у Христа в переважній більшості зображено хмари. Залежно від можливостей інтер'єрної площі церкви, митець звертався до зображення Христа на повний зріст або до поколінного чи й поясного. Прикладом виступають ікони з парафіяльних церков Шоломиничів (1883—1884, Городоцький р-н Львівської обл.), Жидачева (1908, Жидачівський р-н Львівської обл.), Рудників (1905—1912, Миколаївський р-н Львівської обл.) та ін.

Повнофіґурне зображення Христа відтворено в іконі апостольського ряду „Спас Великий Архиєрей". Вона є у кожному п'ятиярусному іконостасі, для якого художник малював ікони. Її іконографічний тип близький за характером до мотиву „Спас на престолі" і відомий в Україні вже з XIII ст.[56] Це фронтальне зображення Ісуса Христа, який возсідає на престолі з підніжжям. Він одягнений в архиєрейський стихар, великий омофор і митру. Рука у благословенні поставлена на рівні грудей. Лівицею Христос зверху притримує розгорнуте Євангеліє з літерами Ѧ і Ω, обіперте на коліно. В іконі з церкви св. Миколи у Миколаєві (1877) поряд з Христом зображено двох ангелів.

---

[55] Приначкин И. А. Иконография Господа Иисуса Христа.— Москва, 2001.— С. 53.
[56] Там само.— С. 113.

Набагато рідше Т. Копистинський звертався до безпосереднього зображення Христа. Ікони „Хустина Вероніки", поширення яких в українському іконописі з XVII ст. пов'язане із впливом Римо-Католицької Церкви, збереглися у парафіяльних церквах Добрян (1880, Стрийський р-н Львівської обл.) і Нестаничів (дату створення не встановлено, Радехівський р-н Львівської обл.). В обох випадках вона розміщена над дияконськими дверима. Ікона невелика за розміром, лик Спаса зображено на рушнику. На голові у Христа терновий вінок. Верхні кути рушника призібрані й відведені на боки (за межі обрамлення ікони).

Не менш характерний для творчости Т. Копистинського образ Богородиці з північної сторони від царських воріт іконостасів, для яких митець виконував ікони, найчастіше розміщується ікона „Богородиця Одигітрія" („Провідниця по праведних шляхах"), найдавніший канонізований іконографічний тип Богородиці, який в українському мистецтві набув популярности від часу запровадження християнства на Русі (царгородський зразок Одигітрії мала Десятинна церква у Києві). Це Богородиця з Дитям на лівій руці, яке вона підтримує правою. На ній хітон, поверх якого зображено мафорій, прикрашений тасьмою. Малий Еммануїл правою рукою благословляє. У лівій руці у нього може бути сувій, сфера або розгорнута книга. Голова Богородиці нахилена в бік до Ісуса, а Його голова — до Матері. Митець залишив як повнофіґурні, так поколінні та поясні зображення Одигітрії. Малюнок двоплановий.

Ікона „Богородиця Одигітрія" у творчості Т. Копистинського з'явилася у другій половині 1880-х рр. До того часу парним намісним образом іконі „Христос Пантократор" виступала „Богородиця з Дитям". Її іконографічний тип утвердився в українському іконописі під значним впливом західноєвропейського мистецтва. Це фронтальне повнофіґурне зображення Богородиці з Ісусом, який сидить на лівій її руці з розведеними до глядача руками. Богородиця притримує його правицею. Ікони художника із зображенням такого типу збереглися у церквах Миколаєва (1877), Добрян (1880) і Вільшаниці (1883—1884, Золочівський р-н Львівської обл.).

У творчій спадщині Т. Копистинського є декілька ікон із зображенням Богородиці з Дитям на престолі (1884, Верхнє Синьовидне Сколівського р-ну Львівської обл., 1903, Селиська, тепер Оселя Яворівського р-ну Львівської обл.). Розміщують їх у вівтарній частині церкви. Появу ікони „Богородиця на престолі" у творчості художника можна пояснити наслідуванням традицій перемишльського малярського осередку. На голові у Богородиці корона, у правій руці — скіпетр. На колінах у Неї Дитя з широко розведеними руками.

Додержання традицій східного обряду простежується також при вивченні ікон Т. Копистинського „Богородиця Знамення" (1908, Жидачів) та „Покрова Пресвятої Богородиці" (1883—1884, Вільшаниця).

Канонічний традиціоналізм притаманний іконам із зображенням євангельських сцен. Для прикладу досить подати лише декілька з них. У празниковому ряді більшости іконостасів, для яких художник виконав ікони, першою часто є „Різдво Пресвятої Діви Марії", що виступає „дверима до благодаті та істини"[57]. Не будучи суто символічним відображенням біблій-

---

[57] Инок Григорий (Круг). Рождество Пресвятой Богородицы // Православная икона. Канон и стиль. К богословскому рассмотрению образа.— Москва, 1998.— С. 407.

ної події, вона завжди містила чимало інтимних рис. Це, безперечно, відобразилося і на творчості художника. Зліва зображена Анна, яка лежить на ліжку. Поряд з нею — Йоаким, що молиться. А навпроти — жінки, які несуть їжу і питво. У нижній частині ікони нянька сповиває новонароджену, готує ліжечко або купіль. У цій іконі більше, ніж у будь-якій іншій, простежується земний характер зображеного. Після „Різдва Пресвятої Діви Марії" найпопулярнішою у творчості митця є сцена „Благовіщення". Це ікона свята, з якого розпочинається „діло спасіння людського роду"[58]. Художник малює Марію, яка стоїть навколішки перед архангелом Гавриїлом. Жестикуляція її рук вказує на певну розгубленість. Слідом за нею часто розміщують ікону „Різдво Христове". На руках у Богородиці Дитя. Поряд з ними св. Йосиф та пастухи. За плечима Богородиці видніються голови вола та осла. У небі — Вифлеємська зірка та „велика сила небесного війська" (Лк 2, 13). До празникового ряду входить ікона „Хрещення Ісуса Христа". У центрі композиції річка Йордан. Христос у пов'язці на стегнах стоїть у воді. Його руки складені на грудях у жесті „Благе мовчання". По ліву руку від Ісуса, на березі — Іван Хреститель. Позаду — два ангели, які тримають покрови. Голуб Святого Духа зображений на тлі неба, яке розкрилося із-за хмар. Традиціоналізм простежується і при вивченні інших ікон празникового ряду „Преображення Господнє", „Воскресіння Ісуса Христа", „Успіння Пресвятої Богородиці" тощо.

Використання іконографічних схем, поширених на українських землях з давніх часів, варто розглядати як прагнення художника зберегти зв'язок з основною лінією української мистецької традиції в іконописі. Ікону він трактує як ілюстрацію основ віри і обряду в дусі церковної символіки, містики[59]. Це одна з основних рис іконопису митця.

Духовно-естетична визначеність творчого пошуку виявилася не лише у додержанні канонічних схем. Т. Копистинський переймав художньо-зображальну мову в першу чергу іконописних шкіл Галичини. Митець ідеалізує образ, але разом з тим прагне до його правдивости[60], що тісно пов'язано з іконічним характером східнохристиянської антропології. Змістовим і формальним центром кожної його ікони виступає людина, її образ — носій християнських вічних ідей. Зображення обличчя святих в іконах митця передусім виражає онтологічне начало, далеке від емпіричної дійсности. Воно ноуменальне: це виразно витягнутий овал з високим чолом, великими очима, тонким носом і повними вустами. Глибокі та широкі тіні надають йому об'ємности й одночасно рис, притаманних реальній людині. Приділяючи велику увагу правдивості образу, художник вдається до чіткої передачі жестів і рухів, що дає підстави порівняти його ікони з іконами митців XVI—XVII ст. Це стосується передусім зображень апостолів. Рух їх скерований до центру, обличчя звернене до Христа, який сидить на престолі. Але погляд багатьох із них спрямований до глядача. Як і у жовківському іконостасі, вони, у порівнянні з іншими образами святих, видаються „більш земними, зв'язаними з людським середовищем,

[58] Стасенко В. Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу.— К., 2003.— С. 195.
[59] Свєнціцкий І. Іконопись Галицької України XV—XVI віків.— Львів, 1928.— С. 48.
[60] Міляєва Л., Логвин Г. Українське мистецтво XVI — першої половини XVII ст.— К., 1963.— С. 54.



Св. Микола. *1901—1902 рр.*
З іконастаса церкви
Івана Богослова с. Гниличок
Підволочиського району
Тернопільської области



Апостоли. *1903—1904. З іконостаса церкви Різдва Пресвятої Діви Марії с. Терла Старосамбірського району Львівської области*

втрачають свій ієратичний, „потойбічний“ вигляд“[61]. Митець, як і його попередники, образ святого конкретизує, вводячи у композицію предмети матеріального світу. Це видно вже у ранніх творах іконописця. Вивчаючи зображення євангеліста Матвія на царських воротах іконостаса церкви міста Миколаєва (1877), поряд зі святим бачимо декоративну стіну та завісу. У такому середовищі постать святого набула, не порушуючи духовної структури ікони, якість складности.

Переосмислюючи найкращі здобутки іконописних шкіл Галичини, Т. Копистинський зберіг чітку визначеність ціннісної ієрархії у духовно-тілесному складі людини. На першому місці в його іконах стоїть „трансцендентальне“ покликання людини. Шукаючи гармонію між духовним і тілесним началом, митець підкреслює їх співпідпорядкованість[62], що позитивно вирізняє його ікони з-поміж творів сучасників.

Розглядаючи центром ікони людину, Т. Копистинський менше уваги приділяє її оточенню і середовищу. В іконах воно умовне, позбавлене просторової й часової характеристики. У намісних іконах постать святого найчастіше оточує гладке золоте або вохристе тло (1895, Звенигород Пустомитівського р-ну Львівської обл.). Нерідко трапляється тло з різьбленим по левкасі низького рельєфу золоченим орнаментом. Його може творити чітка ромбоподібна сітка з декоративними мотивами у вічках (дата створення не встановлена, с. Мервичі Жовківського р-ну Львівської обл.), яку можна побачити на іконах XVI ст. Однак домінують в іконах художника візерунок з вільно розміщених листків та багатопелюсткових квітів у вигляді зверху або рослиноподібні мотиви складної конфіґурації, аналогічні тим, які трапляються в іконах уже на початку XVII ст. (1897, Жовтанці Кам'янсько-Бузького р-ну Львівської обл., Гнилички, 1901—1902, Підволочиського р-ну Тернопільської обл.). Такий же орнамент заповнює вільний простір в іконі „Спас Великий Архиєрей“. В апостольському та пророчому рядах золоте тло заступає вохристе, рідше зеленувате або синє. Умовність середовища притаманна також іконам празникового ряду з архітектурним чи пейзажним тлом „Благовіщення“, „Різдво Христове“ та ін. Завдяки умовності тла Т. Копистинський зумів передати відчуття просторово-часової тяглости, в якій перебувають святі, „живуть“ вічні події[63], їх „незалежність“. Зміст і значення цих ікон виходять далеко за межі біблійних, історичних подій.

Традиціоналізм творчости Т. Копистинського зумовив використання в іконах намісного, апостольського та пророчого рядів усталеного символічного поєднання кольорів. Художник керується колірними параметрами, визначеними каноном. Постаті святих в іконах мають чітке, а подекуди навіть різке окреслення, якого митець домагається зіставленням насичених синього, червоного, зеленого кольорів із золотим або вохристим тлом (Христа Пантократора він малює на золотому тлі в червоному хітоні й синьому гіматії). Експресивність кольорів у цих іконах художник пом'якшує, виявляючи їх нюанси. Відтак його твори набувають величности, яка межує з драматичністю. Невимушеніше у творчості Т. Копистинського представлена палітра ікон празникового ряду. В них домінує варіація двох

---

[61] Свєнціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.— К., 1966.— С. 88.

[62] Лепахін В. Ікона та іконічність.— Львів, 2001.— С. 109.

[63] Там само.— С. 101.

або трьох кольорів: жовтого, коричневого і зеленого; вохристого, червоного і синього. Вони переплетені півтонами та ахроматичними чорними і білими пігментами. Ікони празникового ряду вирізняються вишуканою барвистістю.

Звертаючись до найкращих здобутків іконописних шкіл України, Т. Копистинський, проте, був далекий від сліпого наслідування. Відпрацьований до досконалости і закріплений церковною традицією канон, який „стосується переважно раціональних, ідейно-поняттєвих і сюжетних сторін змісту“[64], для художника має вагу семіотичної функції живописного образу. Притому він не розглядав його як щось незмінне, сформоване раз і назавжди: канон „зазнає розвитку разом із розвитком культури, що його породила“[65], а отже, допускає інваріантність реґіональних, історико-часових та стилістичних проявів. Базовою у творчості Т. Копистинського виступає найвиразніша риса іконопису Галичини XVI—XVII ст.— поетичність, внутрішнім змістом якої є „індивідуалізм, зацікавлення світом почуттів, „внутрішньою людиною“, підсвідомих чи надсвідомих переживань“[66]. На початку 1880-х рр. художник створює власну поетичну концепцію ікони. Розглядаючи іконообраз як наочну онтологію, він тяжіє до усунення перепон між видимим і невидимим, між людиною і Богом. У плані гносеології іконообраз для нього — реальне осягнення неосягненного, пізнання непізнаванного. Художник тяжіє до передачі в образі святого конкретно-чуттєвої моделі ідеалу східнохристиянської культури. У 1880-х рр. митець велику увагу приділяє вияскравленню індивідуальних рис зображуваного святого. Це можна спостерегти у багатьох створених ним у цей час іконообразах, але насамперед — у „найбільш наближеному до життя“[67] образі Богородиці. Зіставляючи ікони „Богородиця з Дитям“ (1880) південного бокового престолу церкви Різдва Христового села Підпечер (Івано-Франківського р-ну Івано-Франківської обл.) і намісної ікони „Богородиця з Дитям“ (1882) з іконостаса церкви св. великомученика Дмитра села Добрян, можна відзначити, що митець тяжіє до розкриття самобутности, самототожности образу святого.

Зміни, які намітилися у творчості Т. Копистинського у 1880-х рр., аж ніяк не суперечили його інтегральному уявленню про ікону. В іконах художника, як і дотепер, наявні символічність, канонічність та синергійність, поєднані з онтологічністю та антиномічністю. Але ікони набули форми, доступнішої для безпосереднього сприйняття невидимого у видимому. Художник надалі увиразнює їх зміст, творячи насамперед життєстверджувальний іконообраз. Митець розглядає „психологізм [іконообразу] як щабель єднання з живою природою“[68]. Прикладом виступають медальйони із зображеннями євангелістів на царських воротах (1883—1884) в іконостасі церкви Пресвятої Трійці села Вільшаниці. Виконуючи їх, Т. Копистинський зосереджує увагу на портреті. Івана він малює старим лисим

---

[64] Орлова Т., Скорик Л. Етнічні архетипи в українській сакральній архітектурі // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи. Матеріали міжнародної наукової конференції (Львів, 4—5 травня 1993 р.).— Львів, 1994.— С. 35.

[65] Абрамович С., Лукинюк П. Канон візантійської ікони.— Чернівці, 2002.— С. 35.

[66] Стасенко В. Христос і Богородиця...— С. 117.

[67] Овсійчук В. Українське малярство X—XVIII століть. Проблема кольору.— Львів, 1996.— С. 291.

[68] Там само.

чоловіком із сивою бородою. Матвій — з довгою бородою, Марко — сивий, з круглою бородою, поглинутий роздумами, а Лука — молодий чоловік з кучерявим темним волоссям. Художник подає євангелістів сповненими життєвої енергії, людьми, які усвідомлюють велику місію, покладену на них Богом, а також вагомість своєї праці для прийдешніх поколінь. В іконах митця євангелісти — це мислячі люди, віддані своїй справі. З цього погляду, найбільш вдале зображення св. Івана. Його постать надзвичайно виразна на золотому тлі. Скрупульозно промальоване обличчя святого привертає найбільшу увагу. По лінії плечей композиція ділиться на дві однакові за розміром площини. Завдяки розміщенню з лівого боку погрудного зображення Прохора, ця лінія набула більшої емоційної виразности. Її посилює не лише кольоровий і тональний контраст між площинами, але і перспективне скорочення, яке йде справа наліво. Такий же напрямок має світло. Не конкретизуючи джерела освітлення, художник, завдяки насиченим кольорам на зображенні обличчя та одягу святого — білому, жовтому, синьому та оранжевому, підкреслює променистість образу. Комплекс художньо-зображальних засобів, що їх використав митець, дав змогу відобразити напружений внутрішній світ святого. Детально промальовуючи передній план: старе перо у правій та чорнильницю у лівій руці, якою євангеліст притримує книгу, митець увиразнив спрямованість його творчої наснаги. Зображення євангелістів з царських воріт церкви села Вільшаниці вирізняються переконливістю. Це дало підставу деяким ученим припустити, що євангелістові Луці художник надав автопортретних рис[69].

Творчим здобутком митця при створенні ікон у парафіяльній церкві села Вільшаниці було художньо-образне вирішення образів апостолів. Якщо у 1880-х рр. у таких зображеннях простежується важкуватість і статичність, то вже наприкінці XIX — на початку XX ст. можна зауважити вільніше трактування цих постатей. Образи апостолів сповнені певної граціозности, психологічно виразні. Для прикладу можна взяти ікону із зображенням апостолів Петра та Андрія (1903—1904) з іконостаса церкви села Терла (Старосамбірського р-ну Львівської обл.). На вохристо-зеленуватому тлі митець подає дві постаті на повний зріст. Вертикальні площини одягу святих надають зображенню монументальности. Контраст кольорів, використаний у цьому випадку, сприяє акцентуванню уваги на постаті св. Петра (ззаду наперед: зеленувато-вохристий, темно-жовтий, яскраво-синій). Промальовуючи її, художник засвідчує жест піднятої правої руки, завдяки чому стали можливими численні перехресні складки гіматію. Їх ритм посилюють глибокі тіні. Ритму складок вторує аналогічне просторове положення хреста в руках св. Андрія. Не порушуючи статичности композиції ікони, митець досяг значного увиразнення внутрішньої сутности образу апостола Петра. Вражає сила виразу широко відкритих очей з темними зіницями. В іконостасі церкви архистратига Михаїла села Рудників простежується поглиблення внутрішньої виразности зображення образів апостолів (1905—1912). Вони до певної міри відображають характер конкретизованої в образі земної людини. У цьому контексті слід звернути увагу і на зображення пророків (1905—1912) у тому ж храмі.

---

[69] Ткаченко М. Теофіл Копистинський.— С. 59.

Соборно-індивідуальний тип канонічного образу святого, який можна вважати найбільшим досягненням Т. Копистинського при створенні ікон для парафіяльного храму села Вільшаниці, став базовим у подальших творчих пошуках художника, інспірованих знайомством з народним малярством XVI—XVII ст. Відомо, що у згаданих уже 1880-х рр. митець велику увагу приділяв творам народних майстрів. Він їх вивчав і копіював. Своєрідним підтвердженням цього виступають намісні ікони з іконостаса церкви св. Івана Хрестителя села Верхнього Синьовидного (1884). Вивчаючи народне малярство, Т. Копистинський зумів добачити у ньому прояви менталітету народу: „його світосприйняття і світовідчуття, бачення себе в світі, психологічну неповторність національного характеру, спрямованість думок, духовні інтереси і пріоритети, уяви і уявлення, мрії, фантазії, ідеали, смаки, розуміння прекрасного"[70]. Під впливом народного малярства наприкінці XIX ст. художник розглядає іконообраз як духовну основу людини і суспільства.

У 1880-х рр. для Ставропігійського інституту Т. Копистинський намалював низку портретів відомих громадських діячів. Особливо вдалими були портрети М. Малиновського (1883, Львівський історичний музей (далі — ЛІМ), А. Петрушевича (1885, ЛІМ), Т. Павликова (1885, ЛІМ), Б. Дідицького (1889, ЛІМ). Це стало чи не вирішальним чинником наближення зображення на іконах до образу діяльної натури, живої людини, покликаної робити розумні та добрі вчинки. Безперечно, сказане стосується не всіх іконообразів. Малопомітні зміни у трактуванні образів Христа і Богородиці, які належать „до найвищого ступеня релігійної адорації"[71]. У намісних іконах парафіяльних церков Звенигорода (1895), Жовтанців (1897), Гниличок (1901—1902), а також Рудників (1905—1912), хоч і намальованих у різний час, суттєві зміни ні в образній структурі, ні у трактуванні не простежуються. Водночас у зображеннях агіографічних образів св. Юрія, великомучеників Дмитра, Варвари, Катерини та інших неможливо не зауважити безпосереднього та досить вільного їх трактування. Передусім це стосується образу св. Миколи, який від найдавніших часів у свідомості українського народу був найпопулярнішим святим, заступником і благодійником знедолених, усемогутнім чудотворцем. Так, на іконі з бічного престолу церкви св. Косми і Дем'яна села Великого Ляцького (початок 1890-х, тепер Червоне Золочівського р-ну Львівської обл.) зображено людину з сильним і вольовим характером. Св. Миколу художник малює на вохристому тлі анфас і на повний зріст. Уся композиція підпорядкована розкриттю характеру особистости — стійкої, незламної. Митець зображає святого одягненим у стихар, який дещо розширюється донизу. Міцність знайденої конструкції посилюють вертикальні лінії обабіч — промальовані через лінію правої руки, що благословляє, і через жезл у лівій. Додатковий емоційний елемент вносить омофор, який спадає під кутом, а також контраст між жовтими та синіми кольорами. Безперечним акцентом композиції виступає зображення обличчя святого, додатково виділене освітленням. Високе чоло зоране зморшками, очі глибоко посаджені.

---

[70] Орлова Т., Скорик Л. Етнічні архетипи...— С. 36.
[71] Жолтовський П. М. Український живопис XVII—XVIII ст.— К., 1978.— С. 92.

У намісній іконі „Св. Микола“ (1897) церкви Успіння Пресвятої Богородиці села Жовтанців представлено зовсім інший образ святого. Як і в попередньому випадку, усе свідчить про рішучу й динамічну вдачу зображуваного. Але м'яке освітлення, використане тут, додало образові поміркованости. При вивченні намісної ікони із зображенням св. Миколи (1901—1902) з іконостаса церкви св. Івана Богослова села Гниличок зауважуємо відмінне від попередніх вирішення образу святого. Він вражає своєю холодною стриманістю. Фелон, опускаючись з плечей та рук, творить прямі вертикальні лінії. Їм вторує лінія омофора. Аналогічний образ св. Миколи (1905—1912) зберігся в намісному ряді іконостаса церкви села Рудників. На прикладі кількох ікон із зображенням св. Миколи вдається простежити розширення творчих горизонтів Т. Копистинського. Він переосмислює образ святого з урахуванням суспільно-історичних чинників та духовно-естетичних орієнтирів суспільства, а отже, поглиблює ідейно-понятійну форму ікони. Творчий підхід художника до вирішення іконообразу має багато спільних рис з теорією П. Флоренського, який писав: „Важкі канонічні форми у всіх галузях мистецтва завжди були бруском, на якому ламалися нездари і загострювалися справжні таланти. Підносячи митця на висоту, досягнуту людством, канонічна форма визволяє його творчу енергію до нових досягнень, до творчих злетів і звільняє від необхідності робити зайву рутинну працю“[72]. Ікони св. Миколи з парафіяльних церков Великого Ляцького, Жовтанців, Гниличок засвідчують утвердження у творчості митця народного трактування образу святих.

Поглиблюючи національні риси в іконописі, Т. Копистинський щораз частіше віддає перевагу створенню суспільно значущого образу. При тому він звертається до образів загальносхіднохристиянських і, що цікаво, подає їх з погляду їхньої суспільної позиції. Так, для церкви св. Косми і Дем'яна села Великого Ляцького Т. Копистинський малює св. Кирила і Мефодія (початок 1890-х). Композиція цих ікон проста. На вохристо-жовтуватому тлі зображені постаті святих. Вертикаль, яка проходить через зображення обличчя святого, перетинається з лінією, що позначена в одному випадку скрижалями, у другому — хрестом. Перехрещуючись, вони поглиблюють емоційне напруження твору. Предмети в руках чітко окреслені, в той час, коли фіґури святих мають м'який контур. Приділяючи більше уваги образу, митець вдається до колірного й тонального контрасту у зображенні постатей. При тому детально промальовує обличчя. У Кирила обличчя худе й витягнуте. Погляд з-під зведених брів видається суворим, навіть грізним. Образ Мефодія інший. У його широко розкритих очах, біля яких видно кілька зморщок, можна побачити прихильність, доброту і ласку. Художник зобразив святих літніми людьми. Це дало йому змогу увиразнити контраст емоцій і відмінності у темпераменті. Аналогічні художньо-зображальні прийоми використано і в інших іконах митця. Проте в жодному іншому випадку живописець не змалював так скрупульозно саме людей, для яких суспільні інтереси стоять вище від особистих.

Ікони із зображенням св. Кирила та Мефодія з парафіяльної церкви села Великого Ляцького вирізняє певне особисте ставлення митця до цих святих. В іконах із зображенням апостолів, пророків, а також у зображеннях св. Бориса та Гліба, св. Косми і Дем'яна або архидияконів Стефана та Лав-

[72] Цит. за: Лєпахін В. Ікона та іконічність.— С. 79.

рентія (усі — початок 1890-х рр.) у цій же церкві помітна безсторонність художника. Те саме можна сказати про його ікони в інших церквах. Не спостерігається проявів особистого ставлення і в рисунках із зображенням пророків (кінець XIX ст., НМЛ). Це дає підстави говорити, що деякі теософські моделі митця, як на той час, були досить оригінальними.

Прагнучи подолати бар'єр між раціоналізмом і виявами свого ставлення до зображуваних святих, Т. Копистинський нерідко пробує давати власну оцінку тих чи тих рис характеру святих. Ці оцінки пов'язані зі змінами в історії української Церкви. Такою є ікона „Св. Ольга" (1896) з парафіяльної церкви села Яблуниці (Надвірнянський р-н Івано-Франківської обл.). Звертаючись до образу святої, художник малює жінку, перейняту земними, мирськими проблемами.

Ікони Т. Копистинського кінця XIX — початку XX ст. відзначаються різноманітністю агіографічного добору образів і разом з тим яскравістю індивідуально трактованих характерів зображуваних ним постатей святих. Це великою мірою позначилося насамперед на виконанні багатофіґурних сюжетних композицій. Із поглибленням психологічної виразности образу увиразнилася, конкретизувалася оцінка біблійної події. Нарівні з традиційними для його творчости художніми прийомами митець постійно активно використовує нові. Дотримуючись лаконічної, виваженої композиції, підпорядкованої розкриттю психологічного стану людини, він водночас прагне посилити емоційну характеристику сюжету. Велику увагу митець приділяє узгодженості форм, об'ємів, ритму мас, ліній і рухів. При тому вводить низку елементів, які сприяють, передусім, виявленню ситуативного моменту в розкритті події. Пізнавальні у нього інтер'єр та краєвид.

Низка цих рис притаманна іконі „Перенесення мощей св. Миколи" (1895[73]—1896) із парафіяльної церкви села Іванє-над-Дністром (тепер Іване-Золоте Заліщицького р-ну Тернопільської обл.). Відтворюючи події 1087 р., що відбувалися у місті Мир Лікійської провінції Мала Азія після його завоювання мусульманами, Т. Копистинський ділить композицію на три частини. Глядач бачить групу монахів, на плечах яких труна з мощами св. Миколи. На другому плані — люди, які стоять навколішки, а десь далеко — архітектурні обриси храму та морський краєвид. Привертає увагу виважений ритм постатей ченців, одягнених у чорні сутани. Художник поділив зображуваних на дві пари. Для кожної з них він знаходить особливе рішення. Двох монахів, які очолюють процесію, подає так, що один з них заступає другого. Проте, якщо дивитися на монахів, зображених позаду, то кожного з них можемо докладно бачити. Це додає сцені динаміки. Посилює її виразність портретна характеристика. Одного монаха художник малює пригніченим утомою, а іншого — у момент, коли той заглядає у труну. В іконі „Перенесення мощей св. Миколи" виразно помітне зацікавлення зображуваною подією самого художника. Зосередження уваги на першому плані, скрупульозне опрацювання постатей ченців, виявлення їхніх почуттів та переживань сприяло поглибленню емоційної характеристики твору.

Про ікону „Перенесення мощей св. Миколи" як про одну з найкращих у творчому доробку художника писала газета „Діло"[74], що, без сумніву,

---

[73] Г. Теофил Копыстинскій // Галичанин.— 1895.— № 272.— С. 3.
[74] Г. В. Доля наших малярів // Діло.— 1896.— № 54.— С. 3.



Св. Ольга. *1896 р. З іконостаса церкви св. Іллі Яблуниці Надвірнянського району Львівської області*



Пророк Авакум.
Кінець XIX ст. НМЛ

мало позитивний вплив на подальшу діяльність Т. Копистинського. Як приклад на підтвердження цього можна подати храмову ікону „Успіння Пресвятої Богородиці" (1897) церкви села Жовтанців, розміщену в намісному ряді іконостаса. В основі її композиції — гармонійне розташування фігур на трьох планах при бездоганному збереженні рівноваги форм. Розмірена динаміка сцени підкреслюється точно розрахованими паузами вільного простору. На першому плані виділяється велична постать одного з апостолів, а на задньому — скорботні фігури інших учнів Христа. Найвиразнішим об'єктом композиції виступає постать апостола Івана, якого подано на повний зріст і майже анфас. Молодеча щирість цього образу особливо помітна на тлі суворих фігур інших апостолів.

Самобутній творчий підхід, засвідчений у вирішенні храмової ікони парафіяльної церкви села Жовтанців, не був для художника самоціллю. Естетика у нього не переважає над змістом. У композиції ікони привертає увагу умовний поділ на три частини. Дві перші з них мають вертикальну і горизонтальну площину, а остання переходить у золоте багато орнаментоване тло. Так іконі надано додаткового смислового навантаження: з переходом у потойбічний світ людина наближається до Бога. Увиразнює цю думку зображення на золотому тлі Ісуса Христа, в руках якого сповите немовля, котре уособлює душу Богородиці. Порівнюючи храмову ікону парафіяльної церкви села Жовтанців з іконами празникового ряду „Успіння Пресвятої Богородиці", в яких художник обмежується зображенням навколо Богородиці апостолів з Христом посередині, можна говорити про певне „вдосконалення" канону. Відтак ідея ікони стала більшою мірою наочною, легшою для „прочитання" фабули. Естетика храмової ікони Жовтанців, з богословського погляду, близька до довершеної.

Слідом за іконою „Успіння Пресвятої Богородиці" з'явилася у творчості Т. Копистинського низка інших творів, які не поступаються їй. Серед них храмова ікона „Різдво Пресвятої Діви Марії" (1903—1904) із церкви села Терла. Вся її образно-художня мова покликана розкрити одну з найбільших чеснот Діви Марії — земну смиренність[75]. 1898 р. Т. Копистинський дістав замовлення від Народного дому на створення запрестольної ікони для церкви Преображення Господнього у Львові[76]. Праця над нею тривала понад рік. Ікону встановлено у вівтарній частині храму щойно наприкінці 1899 р. Про неї говорили як про найкращий твір митця[77]. „Рисунок бездоганний, особи типові, а їх рухи природні, особливо св. Йоана, викликані надприродністю події"[78].

Композиція ікони традиційно поділена на дві умовні частини. Внизу Т. Копистинський зобразив трьох євангелістів, а вгорі — Ісуса Христа в оточенні пророків Мойсея та Іллі. Двоплановість композиції дала змогу посилити семантичні акценти. Художник зосереджує увагу на показі почуттів учнів Христа. Яків, охоплений страхом, припав до землі. Іван зі здивуванням — він навіть трохи відхилився назад — дивиться на Ісуса. Петро, вражений видінням, цілковито розгублений. Постаті апостолів на

---

[75] Инок Григорий (Круг). Рождество Пресвятой Богородицы.— С. 409.

[76] Роботы при Преображенскій церкві [при „Народнім Домі"] // Діло.— 1898.— № 175.— С. 3.

[77] Из религійной живописи // Галичанин.— 1899.— № 258.— С. 3.

[78] З релігійного малярства // Діло.— 1899.— № 260.— С. 2.

передньому плані максимально збільшені. Як відомо, „такий прийом, підкреслюючи певні риси зовнішності, вияскравлює те, що художник вважає головним у характері зображуваного“[79]. Не спиняючись на досягнутому, митець передає атмосферу неспокою, що стало можливим завдяки різним напрямкам центральних осей зображень їхніх постатей, які перетинаються з вертикаллю — монументальною постаттю Христа.

Поділ ікони на дві частини і на два плани, їх порізне протиставлення і поєднання через спрямування поглядів апостолів до Христа, акцент на зображенні Якова, Петра та Івана, їхніх переживаннях — усе це засоби, які мали увиразнити богословську ідею ікони — Преображення Господнє є „і шлях, і образ, і вершина всезагального преображення“[80].

Іконі „Преображення Господнє“ передувало чимало підготовчих ескізів, які самі по собі є майже викінченими творами. Вони допомагають простежити творчі пошуки Т. Копистинського. Порівнявши ескізи з іконою, стверджуємо, що художник великого значення надає постатям апостолів, їхній міміці і жестам, тяжіє до гіперболізації руху і ракурсу. Важливо також зазначити, що в ескізах ще немає яскраво вираженого контрасту між переднім та заднім планами. Але будучи вдало знайденим в іконі, він поглиблює емоційне звучання твору і його богословський зміст.

Напружена щоденна праця над запрестольною іконою для церкви Преображення Господнього у Львові увінчалася тріумфом. Фотографія, виконана з неї, тривалий час експонувалася у „Торгівлі Івана Дуткевича“ на вул. Краківській, 1[81]. З початком другої виставки „Товариства для розвою руської штуки“ у 1900 р. цю фотографію разом з тридцятьма цинкодруками ікони художник надіслав „на фанты для дяківскои льотеріи“[82]. Усі вони були розкуплені. Згодом митець виконав декілька копій цієї ікони, найбільш рання з яких зберігається сьогодні у церкві св. Миколи села Батятичів (1900, Кам'янсько-Бузький р-н Львівської обл.).

Матеріал, зібраний у процесі роботи над іконою „Преображення Господнє“, став базовим при створенні багатьох інших ікон, зокрема ікони „Ісус Христос вручає ключі апостолові Петру“ (1903) з іконостаса церкви Різдва Пресвятої Діви Марії села Селиськи. Звертаємо увагу на зображення апостола, яке відрізняється від попереднього ракурсом. Проте у творчому доробку художника є ікони, які у плані художньо-зображального вирішення мають багато спільного з іконою „Преображення Господнє“. Це, зокрема, стосується запрестольної ікони „Воздвиження Чесного Хреста“ (1901) з парафіяльної церкви села Стенятина (Сокальський р-н Львівської обл.). Її композиційне вирішення — своєрідний негатив ікони „Преображення Господнє“. На передньому плані центральну вісь зображення творить хрест. Поряд з ним виступають статичні постаті св. Олени та Макарія, а позаду них — надзвичайно колоритна, емоційно багата група людей. По горизонталі розміщено низку овалів облич, цілих і обрізаних форм, що сприяє візуальному розширенню простору як у глибину, так і в ширину. Однак цю перестановку важко назвати механічною. Навпаки, во-

[79] Рубан В. В. Український портретний живопис другої половини XIX — початку XX століття.— К., 1986.— С. 72.

[80] Инок Григорий (Круг). Преображение Господне // Православная икона. Канон и стиль...— С. 373.

[81] Из ателье руського художника // Галичанин.— 1899.— № 258.— С. 3.

[82] На фанты для дяківскои льотеріи // Діло.— 1900.— № 198.— С. 3.



Св. Іван-євангеліст. *1883—1884 pp.*
З іконостаса церкви Пресвятої Трійці с. Вільшаниці Золочівського району Львівської области



Пророк Мойсей. *1905—1912 рр.*
З іконостаса церкви архистратига Михаїла
с. Рудників Миколаївського району
Львівської области

на добре продумана, бо, приділяючи увагу усім деталям композиції, узгоджуючи їх між собою, а також ретельно вимальовуючи їх, зокрема вираз обличчя кожного із зображуваних, митець передає винятковість події.

Зацікавленню Т. Копистинського „другорядними" персонажами, глядачами, так званими пустодіями[83], яке засвідчила низка ікон, передувало поглиблене вивчення життя різних верств і прошарків суспільства Галичини, їхніх проблем. Малюючи ікони, митець неодноразово впроваджує у композицію низку образів, прототипами яких були прості люди, селяни у звичній для них атмосфері. Такою була ікона „Різдво Пресвятої Діви Марії" (1897) із церкви Пресвятої Трійці у місті Щирці (Пустомитівський р-н Львівської обл.), що згоріла в роки Першої світової війни. Про неї у газеті „Галичанин" писалося, що вона намальована гарними фарбами, які ваблять око. Обличчя на картині видаються живими, особливо св. Анни та Йоакима. Автор статті також зазначив, що біля Йоакима митець зобразив жінку-лікаря, яка спостерігає, чи чоловік добре тримає дитя. Крім неї, він намалював ще декількох служниць. Одна з них гріє пелюшки, друга — готує ліжечко[84]. Те саме можна сказати про ікони із зображенням Різдва Діви Марії з парафіяльних церков сіл Селиськи (1903), Терла (1903—1904), Дмитрого (початок XX ст., Пустомитівський р-н Львівської обл.). Привертають увагу образи жінок-помічниць, які художник намалював з особливою увагою і старанністю. Підкреслюючи втому на їхніх обличчях, яка почасти ховається за усмішкою, художник подає їх завжди заклопотаними працею: сповиванням дитини, приготуванням купелі або їжі, прибиранням. В іконі з Оселі звертаємо увагу на образ жінки на задньому плані, яка, обіпершись на одвірок, чекає вказівок св. Анни.

В іконах Т. Копистинського непоодинокі також зображення людей, які належать до найнижчих верств суспільства. Звертаючись до їхніх образів, художник повсякчас виражає своє ставлення до них. Він розміщує їх на першому плані й детально вимальовує. Такою, наприклад, є ікона празникового ряду з іконостаса церкви Різдва Пресвятої Діви Марії села Селиськи „Оздоровлення сліпонародженого" (1903). Сліпий чоловік стоїть навколішки у подертому брудному одязі. Його обличчя та жест рук виражають велике напруження, адже, з одного боку, він переповнений щастям від усвідомлення, що його почули, а з другого — сповнений віри в те, що до нього повернеться зір. В іншій іконі з цієї ж церкви, „Оздоровлення прокаженого" (1903), митець зображає уже кількох хворих, акцентуючи на їхньому душевному стані: один із них сповнений великої надії, другий, втративши віру, спить на сходах.

Ще одним кроком до надання іконі національного забарвлення було впровадження у її композицію етнографічних елементів. Це проявлялося у зображенні народного одягу, селянського побуту, місцевих краєвидів. Так, в іконі „Різдво Ісуса Христа" (1903—1904) з іконостаса парафіяльної церкви села Терла можна побачити гуцула чи бойка-пастушка. В іконі „Різдво Ісуса Христа" (1903), призначеній для жертовника церкви села Селиськи, художник намалював Святу родину, яка знайшла притулок на сіні у стаєнці біля вола та осла. Ретельно вимальовані снопи пшениці, одвірки стайні, віз — звичні у побуті галицького селянина речі.

---

[83] Свєнціцька В. Іван Руткович...— С. 31.

[84] Из религійной живописи // Галичанин.— 1897.— № 289.— С. 3.

У творчій спадщині Т. Копистинського як іконописця є чимало ікон, які засвідчують тяжіння митця до фольклорного трактування святого. У 1908 р., малюючи ікону для приділу бічного престолу парафіяльної церкви села Миклашева (Пустомитівський р-н Львівської обл.), художник зобразив одне з діянь св. Миколи. Святий допомагає бідній осиротілій сім'ї галицького селянина. Перед глядачем порожня дерев'яна хата. У куті на ліжку сплять дрібні діти. За столом сидить охоплений розпачем чоловік, а йому через вікно св. Микола подає гроші.

На основі вивчення іконопису Т. Копистинського можна зробити такі узагальнення щодо його особливостей:

Творчість Т. Копистинського розвивалася у контексті східної обрядности на межі орієнтального (східного) і окцидентального (західного) світів. Вияви двох стилів художник пом'якшував зверненням до традицій іконописної школи Галичини XVI—XVII ст. і переосмисленням народного малярства.

Характерними рисами ікон, які виконав Т. Копистинський, виступають символічність, канонічність та синергійність, що дає можливість передати таємне і невимовне, залишаючи широкий простір для свідомости реципієнта. В іконах художника наявні онтологічність та антиномічність, які сприяють невербальному, позапонятійному, але разом з тим реальному осягненню неосяжного.

В основі творчого методу Т. Копистинського лежить пошук чуттєвого, яке було б аналогом божественної ідеї, розкриття духовного виразу людської особистости в плані онтологічного антиномізму. Володіючи та вільно оперуючи цілим комплексом художньо-виражальних засобів такими, як лаконічна і виважена композиція, чітко визначена колористична гама, світлотіньове моделювання, митець досяг правдивости образу, який вирізняється соборно-індивідуальним характером: свідчить про належність до сонму святих і водночас представляє конкретну, історичну особу.

Специфічними рисами творчости Т. Копистинського як іконописця є зміщення змістових акцентів у багатофігурних сюжетних композиціях. Приділяючи велику увагу „другорядним" образам, художник наділяє їх життєвими рисами. У них немає символічного навантаження. Впровадження їх у композицію поглиблює ідейно-поняттєву форму ікони.

Творчий підхід Т. Копистинського до вирішення іконообразу сприяв розвитку національних елементів іконопису художника, що проявилося у впровадженні у композицію національних типів, побутових речей та місцевих краєвидів.

Розглядаючи центром ікони людину, Т. Копистинський значно менше уваги приділяв середовищу. В усіх його іконах воно має наче умовний характер, визначається тільки сюжетом. Вирізняючись просторово-часовою протяжністю, ікони, що їх створив художник, їх зміст і значення виходять далеко за межі історично-біблійних подій.

Зміни у виражальних засобах не порушували обрядово-ритуальної функції ікони, не впливали на її зміст і сюжет. Це забезпечувало збереження ролі ікони і стало одним із вимірів авторської концепції творчости Т. Копистинського як іконописця.

* * *

Творчість Т. Копистинського як відомої мистецької особистости увібрала в себе яскраві національні характеристики свого часу та осяги різних середовищ Європи. Еволюція його творчих пошуків синхронізувалася із загальними тенденціями розвитку образотворчої культури на західноукраїнських землях.

Як показало дослідження, творча діяльність Т. Копистинського була тісно пов'язана з історично-культурними процесами на західних землях України другої половини XIX ст. Зацікавлення історією та культурою народу, яке прийшло з поширенням нової української ідеології, посилене співпрацею з провідними діячами Галичини, сприяло конкретизації авторської стратегії творчости митця. Художник бере активну участь у вивченні та збереженні давніх пам'яток мистецтва, їх популяризації, зосереджує увагу на розвитку давніх традицій національних мистецьких шкіл, на створенні самобутнього мистецького осередку.

Поступальні ідеї, що живили середовище, в якому жив і працював Т. Копистинський, спрямували його в річище актуальних проблем часу, зумовили трактування іконопису як невід'ємного чинника національної культури, якому належить відіграти помітну роль у державотворчих процесах. Художник бере активну участь у відновленні ікон у церкві Успіння Пресвятої Богородиці у Львові, у підготовці Ставропігійським інститутом Археологічно-бібліографічної виставки. Він виступає одним із провідних іконописців Галичини другої половини XIX — початку XX ст., творцем іконописної школи Галичини другої половини XIX ст.

Іконопис Т. Копистинського вирізняє свідома націленість художника на розкриття своєї національної ідентичности. Вона проявилася у збереженні традицій іконописної школи Галичини, їх переосмисленні відповідно до нових вимог часу, зумовлених історичним чинником та духовно-естетичними переконаннями суспільства. В іконах, виконаних художником, поєднуються символічність, канонічність, синергійність, а також онтологічність та антиномічність, які сприяють реальному осягненню неосяжного. Не порушуючи канонічних форм, митець розвиває давні традиції в межах нових стильових напрямів, поглиблює богословську ідею ікони. Художник, осягнувши іконографічний канон зсередини, відтворив його з граничною глибиною.

Апелювання Т. Копистинського до етнокультурних традицій сприяло ідейному наповненню терміна „український стиль" в іконописі художника. Митець віддає перевагу створенню образів, пов'язаних з історією українського народу та історією української Церкви. В іконах простежується його прагнення втілити в образах святих типи своїх сучасників. Ікони, які створив Т. Копистинський, вирізняє яскравий місцево-часовий та індивідуальний характер.

Laryssa KUPCHYNS'KA

THE ICONOSTASIS OF TEOFIL KOPYSTYNS'KYI: HISTORICAL AND CULTURAL PRETEXT FOR THE ARTIST'S OEUVRE AND OBSERVATIONS OF THE ARTISTIC PECULIARITIES OF HIS ICONS

The oeuvre by Teofil Kopystyns'kyi absorbed the greatest features of Ukraine's national art and is also based on the European artistic experiences. The evolution of his artistic search was synchronized with the developmental tendencies in painting and the historical and cultural processes in western Ukrainian territories. The icons by T. Kopystyns'kyi combine the symbolism, canons, and synergy. The use of ethno-cultural elements in T. Kopystyns'kyi's works facilitated the creation of „the Ukrainian style".

Любов ВОЛОШИН

МОДЕСТ СОСЕНКО — МИТЕЦЬ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНУ (Роки студій: Краків, Мюнхен, Париж)

„Артист, що свідомий засобів і мети, шукав нових доріг для проявлення українського мистецтва, що мав охоту, сміливість і витривалість дивитись у глибину української душі",— так коротко і влучно охарактеризував творчу постать Модеста Сосенка його щирий приятель і шанувальник з кола львівської „Молодої музи", поет Степан Чарнецький[1].

Модест Сосенко увійшов в історію українського мистецтва як один із плеяди яскравих талантів, покликаних до життя потужною хвилею культурно-національного відродження в Україні на початку XX ст. Разом із своїми видатними сучасниками І. Трушем, Ю. Панькевичем, М. Бойчуком, І. Северином, А. Манастирським, О. Кульчицькою, композитором С. Людкевичем, архітектором В. Нагірним він творив авангард тогочасного мистецького життя у Галичині.

До Львова Модест Сосенко прибув 1905 р. вже зрілим тридцятилітнім художником. Саме тут розпочинався процес радикальної переоцінки вартостей у сфері художньо-естетичного осмислення дійсности: на зміну застарілим уже традиціям академічного реалізму приходили нові творчі віяння, пов'язані з практикою західноєвропейського модерну, імпресіонізму та символізму. Це і визначило особливе місце та роль Модеста Сосенка в історії українського мистецтва. У творчому процесі тогочасної Галичини він репрезентує цілком новий тип художника — митця високої професійної культури, того артистичного смаку і, що дуже важливо, з новими естетичними орієнтаціями та засобами малярського вислову, почерпнутими в роки навчання у західноєвропейських художніх академіях — у Кракові, Мюнхені та Парижі.

Завдяки високим фаховим кваліфікаціям М. Сосенко зумів стати зачинателем і прокурсором ряду нових явищ у творчій практиці галицьких митців. Йому, зокрема, належать перші кроки у народженні українського новітнього екслібриса, вітражу, у становленні школи національного пейзажу та психологічного портрета.

Однак найбільшим творчим здобутком Модеста Сосенка є монументальне малярство — світське і церковне. Саме тут він постає як сміливий новатор європейського рівня, творець своєрідного стилю, який ми нині

---

[1] Шандура Ост. (Чарнецький С.) За домовиною Сосенка // Вперед (Львів).— 1920.— 4 лютого.

характеризуємо як український модерн. Стиль цей, що був однією з провідних течій європейської культури зламу XIX—XX ст., в Україні набув своєрідного національного забарвлення, увібравши в себе багатющі традиції народної формотворчости, фольклору та вікові надбання давнього візантійсько-руського іконопису. Важливо ствердити, що процес цей мав загальнонаціональний, а не суто львівський, реґіональний характер, як з легкої руки дослідників т. зв. львівської сецесії прийнято вважати сьогодні[2].

Завважимо принагідно, що прийняте безкритично в нашому мистецтвознавстві поняття львівської сецесії у своєму сутнісному контексті містить певне знецінення творчих здобутків провідних українських митців того періоду, зводячи їх (нерідко вкупі з другорядними польськими художниками-епігонами стилю) до ранґу марґінальних явищ чужої віденської сецесії. Тим часом цілком очевидно, що в Україні початку XX ст., подібно, як на Заході, у тогочасній Польщі чи на Півночі, у Росії, модерн набув специфічного характеру пошуків національного стилю і його виразні прояви знаходимо не тільки в Галичині, але й на всій етнічній території тогочасної України. Цей процес, таким чином, доцільно було б окреслити більш широким поняттям українського модерну, що утверджувався в Україні не як відлуння чужої віденської чи локально львівської сецесії, а як загальнонаціональний український варіант стилю модерн, споріднений з європейським хіба що на рівні типологічної аналогії[3]. Згадаймо хоча б спорідненість модерних шукань західноєвропейського архітектора Івана Левинського у Львові і його видатного сучасника Василя Кричевського у Полтаві на Сході України. Чи аналогічні пошуки національного стилю у ділянці книжкової та естампної графіки, однаково виразні як у творах галичан — О. Кульчицької, Ю. Панькевича, І. Бурячка, так і у творчості наддніпрянців — Г. Нарбута, В. Кричевського, М. Жука, О. Судомори. Також в українській літературі початку XX ст. простежується спільність нових світоглядно-естетичних позицій у творчості галичан — В. Стефаника, пізнього І. Франка, О. Кобилянської, М. Черемшини, поетів і новелістів „Молодої музи" (Лесь Мартович, М. Яцків, В. Пачовський) і у творах наддніпрянських літераторів — Лесі Українки, пізнього М. Коцюбинського, М. Філянського, М. Вороного та інших. Не випадково сам І. Франко у ряді своїх блискучих літературознавчих статей, таких, як „Старе і нове в сучасній українській літературі", „Принципи та безпринципність", причисляє ці постаті до нової генерації творців, які, на його думку, принесли в українську літературу принципово новий свіжий погляд на світ та нову естетику літературної форми[4].

---

[2] Див.: Львівська сецесія: Каталог виставки із збірок Львова / Автор вступ. статті та упор. Ю. Бірюков.— Львів, 1986.— С. 5—10. Вслід за цим автором причетність М. Сосенка до т. зв. львівської сецесії стверджують у своїх публікаціях молоді дослідники. Див.: Радомська В. Повернення Модеста Сосенка // Образотворче мистецтво.— 1991.— Ч. 1.— С. 4—7 та ін.

[3] Як справедливо відзначає відомий польський дослідник тієї епохи М. Валліс, новий стиль початку XX ст., поширений у країнах як Західної, так і Східної Європи та частково Америки, знайшов вираз не тільки у хвилястих, гнучких лініях та лінеарно-площинних стилізаціях. Це, на його думку, був великий новаторський рух, що прокламував право епохи на власний духовний і мистецький самовияв. Див.: Wallis M. Secesja.— Warszawa, 1974.— S. 9.

[4] „Молода генерація українських письменників,— завважує І. Франко,— до яких належать О. Кобилянська, В. Стефаник, Л. Мартович, А. Крушельницький, М. Яцків, М. Черем-

Монументальне малярство Модеста Сосенка вписується в один типологічний ряд із згаданими вище явищами, що свідчили про утвердження нової, модерної естетики у розмаїтих ділянках української культури початку XX ст. При тому настінні розписи М. Сосенка в межах свого жанру не мають рівних у тогочасному українському мистецтві ні за рівнем артистичної культури виконання, ні за чистотою втілення модерного національного стилю*.

Сьогодні із жалем мусимо визнати, що саме ця, найцінніша з мистецького боку ділянка творчого спадку М. Сосенка зазнала особливо драматичної долі. З одинадцяти розписаних ним у Галичині храмів збереглись у своєму первісному вигляді лише розписи церкви св. Михайла у селі Підберізці під Львовом[5]. Решта храмових розписів цього художника були нещадно знищені тоталітарним режимом або замальовані**. Будь-які згадки про них у вітчизняній літературі впродовж повоєнного півстоліття підлягали негласній цензурній забороні. Навіть світське монументальне малярство М. Сосенка в умовах нав'язуваної згори нормативної естетики соцреалізму не могло бути належно осмислене й оцінене.

Довго залишалось поза увагою вітчизняних мистецтвознавців також докладніше вивчення історико-біографічної канви Сосенкової творчости, інтерпретованої в радянській історіографії дуже поверхово, у намірено обкроєному та здеформованому вигляді[6]. Замовчувалась, зокрема, не тільки його творчість у ділянці сакрального мистецтва, але й такі важливі у житті М. Сосенка факти, як його довголітня співпраця зі своїм щедрим меценатом та духовним наставником митрополитом Андреєм Шептицьким та ряд інших істотних аспектів біографії художника. Щойно із здобуттям державної незалежности України відкрились засекречені колись в архівних та бібліотечних фондах джерела для глибших досліджень творчости М. Сосенка. На початку 1990-х рр. з'явились публікації молодої дослідниці В. Радомської, яка, побувавши у місцях праці М. Сосенка над

шина, прагнуть відображати своєрідність українського життя у зовсім новій європейській манері". Див.: Літературно-Науковий Вістник.— Львів, 1904.— Річн. VII.— Т. XXV, кн. 2.— С. 84; також: Aus fremdem Zungen.— Stuttgart; Leipzig, 1901. При тому поняттям „європейської манери" І. Франко явно окреслює не просте наслідування чужих взірців, а певну спорідненість естетичних засад у творчості українських і сучасних їм західноєвропейських літераторів.

* Найближчі стилістичні аналогії поліхроміям М. Сосенка знаходимо на Сході України — у Києві, в розписах Володимирського собору роботи Віктора Васнецова (1885—1895), також у Полтаві — в поліхроміях вестибюля Полтавського земства — роботи С. Васильківського та М. Самокиша (1903—1907).

[5] Волошин Л. Перлина церковного розпису: Поліхромія Модеста Сосенка у храмі св. Михаїла в селі Підберізці під Львовом // Образотворче мистецтво (Київ).— 2001.— Ч. 2.— С. 55.

** Слід зазначити, що руйнування Сосенкових церковних розписів здійснювалось злочинно вже у повоєнні десятиліття на очах усієї культурної громадськости. Не бралися до уваги ні думка спеціалістів-істориків мистецтва, ні голос з боку суто номінальних тоді Товариств з охорони пам'яток мистецтва. Так, уже у „брежнєвські часи", на початку 1980-х рр. були замальовані храмові розписи М. Сосенка у Славському (1908), що належали до шедеврів сакрального монументального малярства цього художника.

[6] Мельник І. Талановитий художник // Образотворче мистецтво.— 1960.— Ч. I; також: Модест Сосенко. Каталог виставки / Автор вступ. статті та упорядник І. Мельник.— Львів, 1960; також: Історія українського мистецтва: У 6 т.— К., 1970.— Т. 4, кн. 2.— С. 215, 240.

храмовими розписами, вперше подає відомості про їх наявний стан або відсутність унаслідок багатьох десятиліть руйнації[7].

Наступним вагомим кроком у вивченні творчого спадку М. Сосенка стала велика ювілейна виставка його праць, влаштована 1995 р. працівниками Художньо-меморіального музею О. Новаківського у трьох тоді щойно відкритих виставкових залах на першому поверсі музею[8]. Від часу посмертної виставки М. Сосенка в 1920 р. це була перша спроба по можливості повно й об'єктивно репрезентувати розмаїті ділянки творчого доробку митця, і в першу чергу — довго замовчувану велику і коштовну з мистецького погляду його працю у сфері сакрального монументального малярства[9].

Базою для цього мистецтвознавчого дослідження творчости М. Сосенка послужила, передусім, багата колекція його малярських творів, рисунків, ескізів та архівних матеріалів, що їх художник заповітом передав у власність Національного музею у Львові, призначивши виконавцем своєї останньої волі директора музею, професора Іларіона Свєнціцького[10].

Неоціненним джерелом інформації про творчість М. Сосенка є матеріали його листування з митрополитом А. Шептицьким, що зберігаються у Центральному державному історичному архіві України у Львові[11], а також публікації у галицькій пресі 1920—1930-х рр. Особливо варті уваги праці І. Свєнціцького та М. Голубця, в яких знаходимо перші серйозні мистецтвознавчі оцінки творчого доробку М. Сосенка та перший загальний огляд його життєвого шляху[12]. В 1920 р. І. Свєнціцький робить першу спробу хронологічної систематизації творів художника[13]. Окремі аспекти його творчого доробку принагідно насвітлені у статтях М. Вороно-

---

[7] Радомська В. Повернення Модеста Сосенка.— С. 4—7; також: її ж. Повернення Модеста Сосенка // Зерна (Львів; Цвікау; Париж).— 1994.— Ч. І.— С. 33—38.

[8] В архіві музею О. Новаківського зберігається досі не опублікований каталог виставки. Див.: Модест Сосенко (1875—1920). Каталог ювілейної виставки до 120-ліття з дня народження мистця / Автор вступ. статті Л. Волошин, упор. Л. Волошин, З. Грушовець.— Львів, 1995. На виставці було показано тоді 155 експонатів, у тому числі малярські твори, рисунки та акварелі, проекти церковних розписів та ікони, а також матеріали архіву художника та його рідкісні фотографії, що зберігаються у фототеці Національного музею у Львові.

[9] Волошин Л. Муза Модеста Сосенка // Неділя (Львів).— 1995.— 16 січня.— Ч. 24; її ж. Повернення художника (Виставка з нагоди 120 річниці від дня народження М. Сосенка) // Львівський політехнік.— 1995.— 1 липня.— Ч. 2.

[10] Як подає І. Свєнціцький у робочому звіті музею, зі спадку М. Сосенка надійшло тоді до фондової музейної збірки 857 предметів, у тому числі — 464 рисунки, 71 олійний твір, 14 творів у техніці темпери та акварелі, 150 шкіців та прорисів (припорохів) до монументальних розписів, а також матеріали архіву художника: фотографії, листи, особисті речі (див.: Двайцять пятьліття Національного Музею у Львові.— Львів, 1931.— С. 75).

[11] Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 358, оп. 2, спр. 259.

[12] Свєнціцький І. Пам'яти Модеста Сосенка // Нова Рада (Львів).— 1920.— Ч. 31; також: Голубець М. Нариси з історії українського мистецтва // Шляхи.— 1916—1918; його ж. Сучасне малярство Галицької України // Український ілюстрований календар „Просвіта".— Львів, 1918.— Річн. 41; його ж. Модест Сосенко // Громадянська думка (Львів).— 1920.— Ч. 32; його ж. Сто літ галицького малярства.— Львів, 1926.— С. 32—38; його ж. Мистецтво і критика у нас: Посмертна виставка картин Модеста Сосенка // Неділя.— 1933.— 5 березня.— Ч. 9.— С. 7.

[13] Модест Сосенко (1875—1920). Каталог посмертної виставки творів / Автор вступ. статті та упор. І. Свєнціцький.— Львів, 1920; також: Свєнціцький І. Модест Сосенко (1875—1920).— Прага, 1927.— 14 с. та іл.

го[14], М. Осіньчука[15], П. Ковжуна[16]. У повоєнні десятиліття важливі, замовчувані тоді в Україні питання творчости М. Сосенка порушувалися, хоча і побіжно, у закордонних публікаціях ряду авторів, таких, як Д. Горняткевич, Ю. Прокопчук, М. Мудрак, Р. Смеречинська-Шуль та інші[17].

Згадані унікальні джерельні матеріали дають сьогодні можливість наново переглянути історико-біографічну канву творчости М. Сосенка, а також осмислити основну проблематику його мистецтва у контексті художнього життя тієї епохи.

У спогадах друзів і соратників М. Сосенка цікаво вирисовується передусім небуденна особистість цього художника. „Артистом із ніжною душею Фра Анжеліко“ називали М. Сосенка його сучасники. І. Свєнціцький характеризує його як „скромного і сердечного товариша“, „чоловіка простого, доброго, правдолюбного і довірливого [...] з природи лагідного“[18].

Інший сучасник М. Сосенка, художній критик Микола Голубець з великою теплотою згадує про нього як про митця „великої культури і того небуденного такту, який не розуміє ні зависти, ні ненависти, ні скептицизму, ні мегальоманії“. „В доброму серці Сосенка,— пише він,— найшлося живе почуття для кожного гарного пориву. В його світогляді було місце для кожного прояву індивідуальности, з пошаною відносився до усього, що викликало враження власного обличчя, а коли не все стрічався з тою пошаною у відношенню до себе, то потрафив цьому, щонайменче, не дивуватися [...] до кінця прямував власною дорогою [...] Вроджена інтелігенція із систематичним й доцільним образуванням [освітою.— *Л. В.*] утворили в ньому рідкий на нашому грунті тип мистця-інтелектуаліста“[19].

Ці риси індивідуальности Модеста Сосенка нині важливі для нас, оскільки вони значною мірою позначилися на характері його мистецького самовиразу і вплинули на обраний ним шлях життя, можливо, гіркий і жертовний, але осяяний високою метою.

Народився Модест Сосенко 23 квітня 1875 р. в селі Пороги біля Богородчан у давній священичій родині. Коли Модестові сповнилось ледве три роки, помер його батько о. Данило, священик у Порогах, а вслід за ним і мати Анна, з роду Кисилевська[20]. Залишившись круглим сиротою, Модест виховувався певний час у родині материного свояка о. Миколи Сов'яновського, пароха села Пужники біля Товмача та у сусідньому селі Королів-

---

[14] Вороний М. Портрети Митрополита Андрея // Богословія.— 1926.— Кн. 1—2.— С. 200—203.

[15] Осіньчук М. Сучасне церковне мистецтво // Мета.— 1931.— 3 травня.— Ч. 8.

[16] Ковжун П. Про книжковий знак (Рецензія) // Там само.— 1932.— 12 червня.— Ч. 22; також: Екслібрис. Збірник АНУМ / Ред. П. Ковжун.— Львів, 1932.— С. 42.

[17] Горняткевич Д. Митрополит як опікун мистецтва // Львів. Літературно-мистецький збірник: В 700-ті роковини заснування княжого города.— Філадельфія, 1954.— С. 121—124; також: Prokoptschuk G. Metropolit Andreas Graf Scheptytskyj. Leben und Wirken des großen Förders des Kirchenunion.— München, 1967; також: Mudrak M. Sheptytskyj as Patron of the Arts / Morality and Reality the life and Times of Andrej Sheptytskyj.— Edmonton, 1980; також: Смеречинська-Шуль Р. Митрополит Андрій Шептицький — меценат українського мистецтва // Світло: Альманах ЧСВВ.— Торонто, 1986.— Річн. XLVII.— С. 57—64; також: Нотатки з мистецтва.— Філадельфія, 1973.— Ч. 13.— С. 12.

[18] Свєнціцький І. Модест Сосенко...— С. 6.

[19] Голубець М. Сто літ галицького малярства.— С. 37.

[20] Сосенко М. (Автобіографічна довідка) // Артистичний вісник (Львів).— 1905.— Зош. IX—X.— С. 132.

ка на парохії його стрийка о. Івана Сосенка*. Патріархальна атмосфера сільських священичих домів та мальовнича природа підкарпатських сіл стали для хлопця-сироти тим вдячним середовищем, де закладались моральні підвалини його особистости та розвивалась його вроджена вразливість на красу.

Закінчивши початкову народну школу у сусідньому селі Підзамочок, М. Сосенко виїжджає на подальшу науку до Станіславова (нині Івано-Франківськ). Тут у 1889—1896 рр. він навчається у т. зв. Вищій реальній школі (Станіславівська реальна гімназія). Вже тоді, як видно із шкільних свідоцтв юнака**, він виявляє найкращу успішність у малюнку і знаходить свого першого вчителя — гімназійного викладача рисунка Антона Стефановича, який щиро опікувався своїм молодим, незвичайно талановитим учнем. „Про Стефановича згадував Сосенко все зі щирою пошаною та глибокою вдячністю, як про того вчителя, що дав йому перші основи знання, що заохотив його і справив на дорогу, по якій він пішов",— читаємо у спогаді С. Чарнецького[21].

Наступний, важливий у житті М. Сосенка період — це час його ґрунтовної мистецької освіти. Він розпочинається роками навчання у Краківській академії мистецтв (1896—1900)***. Саме тоді Краківська академія, реформована новим ректором Ю. Фалатом, переживала небувалий розквіт, завойовуючи опінію одного з найсильніших у Східній Європі вищих художніх закладів. Запрошені сюди до викладання провідні сили тогочасного польського мистецтва — Я. Станіславський, Л. Вичулковський, Я. Мальчевський, С. Виспянський — утверджували у своїй художньо-педагогічній практиці нові творчі платформи, пов'язані із завоюванням європейського імпресіонізму, модерну (сецесії) та символізму. В цій атмосфері радикальних перемін та нових творчих віянь у стінах Академії, власне, закладались підвалини передового на свій час мистецького світогляду М. Сосенка. Пощастило йому також із учителями. Щорічні академічні свідоцтва його підписані такими визначними митцями і педагогами, як Ю. Фалат, Ф. Цинк, Я. Мальчевський, Я. Станіславський, Л. Вичулковський[22]. Упродовж перших трьох років академічного навчання М. Сосенко студіює на т. зв. відділі рисунків під керівництвом Яцека Мальчевського, провідного митця польського символізму[23]. Я. Мальчевський, сам прекрасний рисувальник, вимагав від студентів поглибленого знання пластики та анатомії людського тіла, вільного професійного володіння формою. Рисунок уважав „вічною вартістю та основою артистизму"[24]. Уроки цього вчителя відчуваються у майстерності ряду студентських ри-

---

* Цими даними біографії М. Сосенка завдячуємо Михайлові Хромею з Коломиї, а також покійному В. Сенюті зі Львова.

** Шкільні свідоцтва М. Сосенка зберігаються нині в архівному фонді Національного музею у Львові.

[21] Шандура Ост. (Чарнецький С.). За домовиною Сосенка.

*** У ті роки навчальний заклад мав назву „Szkoła Sztuk Pięknych w Krakowie" і щойно в 1900 р. дістав статус академії.

[22] Див.: Свідоцтва М. Сосенка з Краківської Академії (польською мовою) // Архівний фонд Національного музею у Львові, Рк.-3239.

[23] Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1895—1939).— Wrocław; Warszawa; Kraków, 1969.— T. 2.— S. 396.

[24] Szydłowski T. Jacek Malczewski. Monografie artystyczne.— Warszawa, 1925.— S. 50—51.

сунків та академічних актів М. Сосенка, неодноразово відзначуваних в Академії конкурсними нагородами, а в 1899 р.— бронзовою медаллю. Ця медаль, а також датовані тим же, 1890 роком рисунки та академічні акти М. Сосенка зберігаються нині у збірці Національного музею у Львові. Серед них особливо виділяється вправністю міцної реалістичної пластики рисунок олівцем „Голова хлопця“ (1899—1900), свого часу високо оцінений М. Голубцем як твір „майже галєрейний“[25] (себто класичний.— *Л. В.*). Такою ж прецизійністю рисункової пластики, прикметної для раннього почерку М. Сосенка, позначений його олійний „Жіночий портрет“ (1898). Твір цей запам'ятовується гостротою психологічної характеристики: обличчя жінки ніби сяє ізсередини молодою енергією, нерозтраченими душевними силами та якоюсь особливою зібраністю і цілеспрямованістю волі.

Помітний слід у творчості М. Сосенка залишило також культивоване в стінах Краківської академії загальне зацікавлення пейзажним малярством. Інспіратором цього руху був професор Ян Станіславський — керівник новозаснованого тоді в Академії (1896) пейзажного класу, загальний улюбленець студентської творчої молоді. Саме цей учитель прищепив М. Сосенкові таке характерне для нього згодом замилування до пленерного пейзажу, до скромних, зовні неефектних мотивів рідної землі та до мініатюрних малярських форматів*. Урешті, від Яна Станіславського М. Сосенко перейняв своєрідний, суто враженнєвий підхід до природи, суть якого влучно окреслив згодом польський дослідник Й. Дуткевич: „Було це попросту малярство стихійне, в якому інтуїтивно покладена кольорова пляма мала передавати тайни психологічної дії природи [...] ставала символом, знаком зорового враження“[26]. Ранні академічні пейзажі М. Сосенка „Верби ранньою весною“ (1899), „Шлях із вербами під Краковом“ (1900) зраджують певний вплив Яна Станіславського. Однак М. Сосенко, лагідніший і врівноваженіший за вдачею (на відміну від свого товариша по Академії О. Новаківського), не сприйняв ні розмашистої широти, ні імпульсивности живописного почерку Яна Станіславського. Йому більш імпонувало малярство емоційно стишене, побудоване на делікатних гармоніях та тонких нюансах кольору.

У Кракові М. Сосенко навчався у досить важких умовах, постійно перебиваючися серед матеріальних нестатків. „Хвилі спокійної не мавєм, мусівєм боротись о бит“,— писав він згодом в одному з листів до митрополита А. Шептицького, згадуючи ці нелегкі для нього роки[27]. Все ж знаходив час, щоб підтримувати дружні контакти з іншими студентами-українцями, які навчалися тоді в Академії,— з О. Новаківським, І. Трушем, М. Бойчуком, І. Северином, О. Куриласом та іншими. Всі вони гуртувались у Кракові навколо Богдана Лепкого, тоді гімназійного професора, а згодом викладача Ягеллонського університету. Контакти з Б. Лепким, ідейним послідовником І. Франка, творчі вечори та зустрічі української академічної молоді, влаштовувані в його краківському помешканні, знач-

---

[25] Голубець М. Спадщина Модеста Сосенка // Українська думка.— 1920.— Ч. 13.

* Характерно, що аналогічні замилування спостерігаємо у пейзажній творчості ряду інших українських учнів Я. Станіславського, зокрема в І. Труша та О. Новаківського.

[26] Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie...— T. 2.— S. 22.

[27] Лист із Мюнхена від 10 лютого 1900 р.// ЦДІА України у Львові, ф. 358, оп. 2, спр. 259.

ною мірою виховували національну самосвідомість українського студентства, а молодого Сосенка лише утверджували у його патріотичній позиції, сформованій ще в гімназії та у свідомих священичих колах Галичини.

Краківську академію М. Сосенко закінчив 1900 р. вже майже сформованим художником, здобувши тут не тільки солідну професійну підготовку, але й основні ідейно-естетичні орієнтири свого мистецтва. Мав намір зайнятись станковим, зокрема пейзажним малярством. Доля, однак, розпорядилась інакше. У Кракові Модест Сосенко познайомився і заприязнився з відомим польським художником українського походження Юліаном Макаревичем (1855—1936). Був це, як писав свого часу І. Труш, „знаменитий рисівник українських селянських типів“[28], а також талановитий реставратор, авторитетний як у львівських, так і у краківських мистецьких колах серед колег-спеціалістів. Діставши в 1900 р. замовлення на виконання іконостаса для кафедрального собору у Станіславові, Ю. Макаревич запросив до співпраці М. Сосенка. Ця робота, що велась під патронатом самого митрополита А. Шептицького та станіславівського єпископа Хомишина, стала для М. Сосенка першим серйозним уроком у ділянці монументального сакрального мистецтва. „Много скориставєм, малюючи перед роком у Пана Макаревича“,— признається він згодом митрополитові в одному із своїх листів 1901 р. з Мюнхена[29]. І справді, Ю. Макаревич, прекрасний знавець старої візантійсько-руської орнаментики, на прикладі власної праці показав М. Сосенкові взірець творчої інтерпретації давніх художніх традицій в оформленні сучасного храмового інтер'єру. Спільна праця із цим досвідченим художником пробудила в Сосенкові жваве зацікавлення монументальним церковним малярством.

Дальші важливі події у творчій біографії М. Сосенка тісно пов'язані з особою його великого мецената і покровителя митрополита Андрея Шептицького. Сьогодні не маємо достовірних відомостей про обставини їх першого знайомства[30]. Можемо лише припустити, що перша, особиста зустріч художника з митрополитом відбулася не без сприяння Ю. Макаревича у зв'язку з працею М. Сосенка над іконостасом для кафедрального собору у Станіславові.

Митрополит, завжди особливо зацікавлений справами сучасного церковного малярства, особисто стежив за ходом цієї роботи, тим більше, що це стосувалося храму, який був осідлістю його недавньої єпископської діяльности у Станіславові. При цій нагоді М. Сосенко, ще тоді художник-початківець, мав можливість особисто запізнати митрополита. У кожному разі, саме від того часу, як випливає із джерельних архівних матеріалів*, митрополит починає систематично опікуватись долею М. Сосенка, як його меценат, постійно підтримує з художником ділові і водночас теплі прияз-

---

[28] Труш І. Відновленнє Ягайлонської каплиці на Вавелі // Артистичний вісник.— 1905.— Зош. 1.— С. 89.

[29] Лист із Мюнхена від 1 лютого 1901 р. // ЦДІА України у Львові, ф. 358, оп. 2, спр. 259.

[30] Не можемо, однак, погодитись із твердженням В. Радомської (див.: Радомська В. Повернення Модеста Сосенка.— Ч. 1.— С. 5), що митрополит фінансував навчання М. Сосенка вже у Кракові. Цьому суперечать листи самого художника і факти його біографії.

* Йдеться, передусім, про матеріали архіву М. Сосенка у Національному музеї у Львові та недоступний колись і строго засекречений т. зв. „Фонд А. Шептицького“ (ф. 358) у ЦДІА України у Львові.

ні контакти. Історія їх взаємин сьогодні виразно засвідчує, що з-поміж усіх художників, яким митрополит свого часу уділяв свою меценатську опіку, Модеста Сосенка він найбільше любив і, знаючи його сирітське дитинство, дарував йому особливо прихильну увагу та сердечну теплоту.

Для підвищення професійного рівня молодого митця та ознайомлення з досягненнями сучасної європейської культури митрополит береться фінансувати його творче стажування у визначних і популярних на той час мистецьких осередках Західної Європи — у Мюнхені та Парижі.

У жовтні 1900 р. М. Сосенко виїжджає на навчання до Мюнхена. Тут він відразу ж розпочинає студії у Королівській Баварській академії мистецтв (K. K. Akademie der bildenden Künste in München), на т. зв. відділі технічного малярства (der technischen Malschule) під керівництвом професора Отто Зайтца[31].

Від перших днів свого перебування у Мюнхені молодий художник систематично пише сповнені вдячности листи до свого мецената А. Шептицького, інформуючи його про своє життя та академічні студії. Ці листи, збережені в епістолярному спадку митрополита[32], є нині неоціненним і єдиним джерелом інформації про обставини навчання М. Сосенка у Мюнхені.

В одному з перших листів до митрополита молодий художник ділиться своїми враженнями від Мюнхена, признається, що дослівно приголомшений розмахом культурного життя в цьому місті, захоплений багатством тутешніх галерей та шедеврами знаменитих художників[33]. Як видно з наступних листів, М. Сосенко старанно відвідує заняття в академії, а вільний час присвячує вивченню шедеврів європейського мистецтва у музеях Мюнхена, докладно ознайомлюється з творами великих майстрів німецької готики та ренесансу у знаменитій Мюнхенській пінакотеці.

У кожному листі до свого мецената М. Сосенко не забуває висловлювати йому глибоку вдячність за матеріальну підтримку, яка спричинилась до неочікуваної у його сирітській долі щасливої зміни. „Тепер,— пише він митрополитові у листі від 10 листопада 1900 р.,— без журби і свобідно можу віддатись праці. А перебувши перед тим таку школу життя, потрафлю тепер оцінити тую ласку, за котру до Всевишнього шлю мольби. А Вашому Високопреосвященству навсегда вдячним буду“[34].

У стінах академії М. Сосенко студіює на відділі, де ґрунтовно вивчались розмаїті техніки станкового та монументального малярства. Керівник відділу, професор Отто Зайтц, типовий представник мюнхенської академічної школи, відомий як автор невеликих, тонко виконаних у дусі Мейсоньє жанрових сценок із баварського народного життя, не залишив,

---

[31] У вітчизняній мистецтвознавчій літературі та в усіх енциклопедичних довідках услід за публікаціями І. Свєнціцького (першого дослідника і біографа художника) початок студій М. Сосенка у Мюнхенській академії помилково датується 1901 р. Проте факт, що вже у жовтні 1900 р. художник розпочав науку у цій академії, підтверджує його лист із Мюнхена до митрополита, датований 17 жовтня 1900 р. (див.: ЦДІА України у Львові, ф. 358, оп. 2, спр. 259).

[32] У ЦДІА України у Львові (ф. 358) зберігається 15 листів митрополита, написаних Сосенком із Мюнхена впродовж 1900—1902 рр.

[33] Лист із Мюнхена від 17 жовтня 1900 р. // ЦДІА України у Львові, ф. 358, оп. 2, спр. 259.

[34] Лист із Мюнхена від 10 листопада 1900 р. // Там само.

однак, тривалого сліду у творчості М. Сосенка, хіба що розвинув у ньому вроджений нахил до вдумливої психологічної характеризації персонажів та замилування теплим, глибоким колоритом, який дає себе знати подекуди у ранніх полотнах М. Сосенка. Характерний з цього погляду його малярський твір тих років „П-т старця з бородою" (1901—1902)*.

Художник проникливо вчувається тут у внутрішнє душевне життя старого чоловіка, майстерно передає його обважнілу, присадкувату фіґуру і строгий, колючий погляд з-під лоба синіх очей. Міцна живописна ліпка форми поєднується тут із вохристо-брунатними „академічними сосами" у колориті, вказуючи на певні впливи професора Отто Зайтца. Інший твір того часу „Жінка з помаранчами" (1901—1902) засвідчує вже зрілий, розкутий творчий почерк М. Сосенка. Фіґуру італійської селянки, нахиленої над кошиком із помаранчами, художник зображає у сміливому просторовому розвороті, гостро і цікаво компонуючи пластичну форму на нейтральному темно-зеленому тлі. Субтельна гармонізація кольорових відтінків поєднується у цій композиції з характерною для мюнхенських творів М. Сосенка активністю спрямованого освітлення, що стрімко ковзає по формах, надаючи їм якоїсь особливої пластичної та психологічної виразности.

Ці ж риси малярського почерку бачимо і в „Портреті дівчини у зеленій сукні" (1902). Це, власне, скромний портретний начерк, у якому художник нашкіцував нахилену за читанням голову дівчини при вечірньому освітленні. Темне, нейтральне тло, аскетична строгість глибокого коричнево-зеленого колориту оживлені на формах яскравими спалахами світла, спрямованого згори дещо справа: його промені ковзають по волоссі і злегка нахиленому обличчі дівчини, кидаючи на його форми різкі, неспокійні тіні, які немов огортають голову дівчини аурою тривожної тиші. Портрет цей, особливо у порівнянні з ранніми творами краківського періоду, виконаний у новій малярській манері М. Сосенка, що позначена більшою живописною м'якістю та розкутістю відкритого артистичного мазка.

Твори цього мюнхенського періоду зраджують не раз, як справедливо завважує М. Голубець, ще певні впливи популярного тоді у Німеччині шведського художника А. Цорна та митців слов'янського Півдня[35].

Немало вплинула у ті роки на молодого Сосенка також загальна інтелектуально-творча атмосфера Мюнхена, міста, яке було тоді, на зламі століть, одним із провідних у Європі осередків стилю модерн. Представники цього стилю змагали до нових творчих рішень у сфері монументального (зокрема сакрального) малярства, яке, на їхню думку, мало відповідати модерному духові часу та його новим духовно-естетичним ідеалам[36]. Саме у Мюнхені М. Сосенко серйозно зацікавлюється т. зв. візантійським стилем, з яким уперше на практиці зіткнувся ще у Станіславові, працюючи під керівництвом Ю. Макаревича.

---

* Цей твір, як і інші, згадувані далі малярські твори М. Сосенка, зберігається нині, згідно із заповітом художника, у фондовій збірці Національного музею у Львові.

[35] Голубець М. Спадщина Модеста Сосенка (З приводу посмертної виставки картин і малюнків по М. Сосенку, отвореної 18. 10. 1920 р. в залах Національного Музею) // Українська думка.— 1920.— Ч. 13.

[36] Wallis M. Secesia.— S. 155.

У листі до митрополита художник пише, що наміpений присвятити „більше часу на студійованнє того стилю“ у мюнхенських бібліотеках[37]. Багаті традиції середньовічного візантійсько-руського мистецтва він розглядає таким чином як солідну базу для творчої інтерпретації у справах формування модерного національного стилю церковних розписів.

У цьому стилі М. Сосенко виконує влітку 1901 р., по закінченні першого року навчання у Мюнхенській академії, свою першу самостійну працю над розписом пресвітерії у центрі гірського села Яблуниця біля Ворохти (на жаль, не збереглася до наших днів). „Перша то моя робота того рода,— пише він до митрополита,— тож троха трудностей технічних мавєм, але то все поборовєм і можу сказати, що почасти удалася така декорація і внутренно сам єсьм задоволений зі своєї праці. Немного там заробивєм, бо зле обчисливємся з видатками, однак внутренне задоволенє покриває мій труд. Старавємся все малювати колористично, як також *в візантийскім стилю*“[38] (виділено нами.— *Л. В.*). Завважимо принагідно, що поняттям „візантійський стиль“ М. Сосенко окреслює, як це було прийнято в Галичині, опертий на нову естетику іконописний стиль монументального малярства. Ідея створення такого стилю через кілька років підхоплена і цікаво розвинута вже в іншому пластичному ключі М. Бойчуком, як бачимо, зародилася у творчих задумах та у монументальній практиці М. Сосенка ще у 1901 р.[39]

На другому році навчання у Мюнхенській академії (1901—1902) М. Сосенко переходить на відділ пейзажного малярства і закінчує його з відмінними успіхами. „Записавєм ся також,— пише він митрополитові у травні 1902 р.,— на відділ пейзажів, котрі дуже люблю і без котрих трудно обійтися маляреви. Свідоцтво в тім курсі получивєм також з поступом першої ноти“[40]. У тому ж листі художник, ніби підсумовуючи пройдений шлях, висловлює задоволення своїм навчанням у Мюнхенській академії та досягнутими успіхами: „В науці веде ся мені дуже добре і поступи поробивєм значні, і завдячую всегда все тоє лиш Вашому Високопреосвященству а також Всевишньому, що дають мені можність працювати і образуватись в тім заводі в достатку і здоровлю“.

На знак вдячности своєму меценатові М. Сосенко копіює для нього у Старій мюнхенській пінакотеці два знамениті монументальні твори Дюрера — диптих „Чотири апостоли“: „Євангеліст Йоан та апостол Петро“ і „Євангеліст Марко та апостол Павло“. Це великі олійні полотна (кожне розміром 200×80 см), які й сьогодні оздоблюють актовий зал Митрополичої палати на Святоюрській горі у Львові. Закінчуючи цю роботу, М. Сосенко пише в липні 1902 р. до митрополита: „Невисказаною радостею буде то для мене, зложити Вашему Преосвященству той милий подарок з прошенням, щоби був прийнятий від мене в доказ вдячности. Хотяй вже від так давна Ваше Високопреосвященство наділяють мене безустанно своєю ласкою і опікою, то я однак все безсильним єсьм бодайби в части відця-

---

[37] Лист із Мюнхена від 1 лютого 1901 р.//ЦДІА України у Львові, ф. 358, оп. 2, спр. 259.

[38] Там само.

[39] До власної концепції монументального стилю М. Бойчук приходить щойно в 1907—1910 рр. у Парижі і вперше успішно презентує її на виставці у „Салоні незалежних“ 1910 р. (див.: Волошин Л. Михайло Бойчук. Листи до мецената // Образотворче мистецтво.— 1990.— Ч. 6.— С. 18—21).

[40] Лист до митрополита від 24 квітня 1902 р.//ЦДІА України у Львові, ф. 358, оп. 2, спр. 259.

читись і заслужити собі на тую ласку і добродійства, тож єще раз прошу, щоб той незначний подарок Високопреосвященство зволили приймити від мене“[41].

У свою чергу митрополит листовно дякує Сосенкові за подарунки, особливо за копії творів Дюрера, які вважає своїми улюбленими у Мюнхенській пінакотеці[42]. Так розпочалася довголітня серйозна і відповідальна праця М. Сосенка над галереєю копій із шедеврів старого європейського малярства, що їх художник виконав на замовлення свого мецената для Митрополичої палати у Львові.

Завважмо, що, копіюючи Дюрера, М. Сосенко мав нагоду глибше вчутися у характер творчости цього великого митця німецького Ренесансу. При тому вельми корисним для нього уроком послужило вражаюче вміння Дюрера поєднувати віртуозно тонкий і точний рисунок пластичних форм із загальним умовно-декоративним трактуванням композиційної цілости твору на площині полотна. Знайомство з творчістю Дюрера лише утвердило М. Сосенка в його власній концепції монументального стилю. Очевидно, не без впливу творів Дюрера, повстали два великі, намальовані Сосенком у Мюнхені, портрети визначних представників старовинного роду Шептицьких — предків митрополита: „П-т Львівського єпископа Атаназія Шептицького“ та „П-т Варлаама Шептицького“, архимандрита Унівського монастиря в XVII ст.[43] Ці портрети, а також виконана тоді ж композиція „Свахи“, показані згодом на Львівській виставці 1905 р., привернули загальну увагу галицького глядача своїм новаторським на той час неовізантійським стилем.

„З-поміж монахійських картин,— писав тоді М. Голубець,— заслуговує на увагу портретна композиція Атаназія Шептицького. Тут вперше промовив сам Сосенко, той, що так гарно відчув чар нашої іконописі, яка, ставнувши на грані двох світів, уміла з'єднати монументальність композиції з інтимністю психологічного виразу, декоративну позолоту десенів — із пластикою тіла і колористичною мягкістю драперії“[44].

Мюнхенську академію мистецтв М. Сосенко закінчує з відмінними успіхами в липні 1902 р.[45] Повернувшись до Львова, він відразу ж по-

---

[41] Лист до митрополита А. Шептицького з Мюнхена від 2 липня 1902 р. // ЦДІА України у Львові, ф. 358, оп. 2, спр. 259.

[42] Лист митрополита А. Шептицького зі Львова до М. Сосенка у Мюнхен від 8 липня 1902 р. // Архів М. Сосенка у Національному музеї у Львові.

[43] З приводу цих портретів у галицьких публікаціях того часу є певна розбіжність фактів. М. Голубець у праці „Сто літ галицького малярства“ (С. 36) згадує лише один такий твір того періоду — „П-т Атаназія Шептицького“. Натомість І. Свєнціцький вказує на створені Сосенком тоді „два великі портрети Атаназія і Льва Шептицьких“ (див.: Свєнціцький І. Пам'яти Модеста Сосенка). Водночас із листа самого художника до митрополита (див. лист із Мюнхена від 2 липня 1902 р.) довідуємося, що у Мюнхені художник, опріч копій Дюрера, виконав і вислав до Львова у дар митрополитові портрет його предка — Варлаама Шептицького. Скоріш усього І. Свєнціцький, називаючи у своїй статті портрети Шептицьких, помилково замість Варлаама вказав Лева. В кожному випадку, є фактом, що на посмертній виставці М. Сосенка 1920 р. був експонований лише один великий „Портрет єпископа Атаназія Шептицького“ (олія, полотно, 208×115 см). Портрет же Варлаама, ймовірно, залишався тоді в Митрополичій палаті (у збірці митрополита), тому не був показаний на виставці.

[44] Див.: Голубець М. Спадщина Модеста Сосенка.

[45] Свідоцтво про успішне закінчення М. Сосенком Мюнхенської академії датоване 18 липня 1902 р. (німецькою мовою) (див.: Архів М. Сосенка у Національному музеї у Львові, Рк.-3242).

спішає на аудієнцію до свого духовного пастиря і мецената митрополита А. Шептицького, щоб засвідчити йому особисто свою глибоку вдячність.

Літо 1902 р. М. Сосенко провів, гостюючи певний час у Сумівці на Східному Поділлі, у маєтках графів Собанських, з якими заприязнився завдяки протекції митрополита[46]. Тут, на батьківщині свого товариша О. Новаківського (поряд із маєтками графів Бжозовських) охоче відпочивав серед мальовничої незайманої тоді природи Східного Поділля і водночас підробляв, даючи лекції малюнка молодому графові Казимирові Собанському[47].

Восени того ж 1902 р. М. Сосенко виїжджає на творче стажування до Парижа. Фундатор цієї поїздки митрополит А. Шептицький забезпечує молодого художника рекомендаційним листом до свого давнього знайомого у Франції — польського скульптора, аристократа з походження Ципріяна Серве-Годебського (1835—1909), відомого своїми лояльними поглядами та прихильним ставленням до української культури[48]. На прохання митрополита* він охоче заопікувався долею молодого талановитого вихідця з України у Парижі. У першому ж листі з Парижа М. Сосенко дякує митрополитові за це знайомство, бо „зайнялися мною дуже сердечно і майже без жодних трудів діставєм ся до Бонната школи — професора Академії“[49]. Так при сприянні Ц. Годебського М. Сосенко потрапляє до Паризької Національної школи мистецтв (Ecole Nationale et speciale des Beaux Arts)[50], де навчається під керівництвом професора Леона Бонна, одного з найбільш впливових тоді у Парижі представників офіційного академічного малярства. У минулому вихованець художника Мадраццо у Мадриді Леон Бонна був шанувальником старого іспанського живопису, Ріберу і Караваджо вважав путівними зірками свого мистецтва. Його блискуче виконані в дусі „стилізованого натуралізму“ численні портрети

---

[46] У листах до митрополита з Мюнхена, а потім із Парижа художник неодноразово згадує про свої контакти зі сім'єю графа Ієроніма Собанського, із сином якого, Казимиром, приятелював і давав йому лекції малюнка. Приязні стосунки між ними не переривались і пізніше, про що свідчить вітальна телеграма від родини Ієроніма Собанського М. Сосенкові з нагоди його одруження, датована 6 лютого 1907 р. (Архів М. Сосенка у Національному музеї у Львові, Рк.-3242).

[47] Лист М. Сосенка до митрополита з Мюнхена від 2 липня 1902 р. // Див.: ЦДІА України у Львові, ф. 358, оп. 2, спр. 259.

[48] Словник художників України.— К., 1973.— С. 53—59. Ц. Годебський є автором відомого бронзового погруддя Т. Шевченка (власність НМЛ).

* Лист митрополита А. Шептицького до Ц. Годебського, датований 10 жовтня 1902 р., як і інші документи та листи митрополита, був знищений у т. зв. брежнєвський період у 1970-х рр., коли черговим таємним наказом „зверху“ була проведена нова акція музейних „чисток“, цим разом на т. зв. „вежі“ музею (у спецфонді) та в архівних фондах Національного музею у Львові. Автором цих рядків ще до цього нищення був законспектований згаданий лист. Наводимо текст цього листа, написаного рукою митрополита: „Гаряче рекомендую молодого здібного художника Модеста Сосенка, котрий після студій у Краківській та Мюнхенській академіях удається до Парижа, прагне запізнати і виразити своє пошанування п. Професорові. При нагоді я складаю свої признання поваги і пошанування“. Внизу — підпис митрополита Андрея.

[49] Лист М. Сосенка до митрополита з Парижа від 13 грудня 1902 р. // ЦДІА України у Львові, ф. 358, оп. 2, спр. 259.

[50] Підписане проф. Л. Бонна свідоцтво цієї школи див.: Архів М. Сосенка у Національному музеї у Львові, Рк.-3244.

знаменитостей Франції та президентів Третьої Республіки[51] принесли йому офіційне визнання і славу, завдяки яким міг десятиліттями вперто протистояти натискові нових, модерних течій у мистецтві (імпресіонізму, модерну, символізму, постімпресіонізму, фовізму), що ними дослівно вирував у ті роки Париж. „Високий авторитет Бонна, яким цей майстер оберігав свою студію і від справді нових слів у мистецтві, і від легковажних захоплень модою, робив із майстерні Бонна в Національній Школі Мистецтва тиху пристань, в якій можна було молодим майстрам знайти захист і від проклятих питань і від розгублености серед виру нових шукань,— слушно зауважує Ф. Федюк, характеризуючи мистецьке життя тогочасного Парижа.— Майстерня Бонна вийшла із моди, паризька артистична богема реготалася і знущалася над її відсталістю, але в ній плекалося старі випробувані принципи малярства і передовсім стояли вимоги справжнього уміння удосконаленої школи"[52]. Природно, що М. Сосенкові з його галицьким релігійно-патріархальним вихованням та, по суті, вже сформованим у Кракові і Мюнхені мистецьким світоглядом більше імпонувала просякнута класичними традиціями атмосфера майстерні Леона Бонна. Натомість життя тодішньої артистичної богеми Парижа, культивовані в її колах нові, не раз епатажні творчі „кредо" залишились для нього чужими, тим більше, що погано володів французькою мовою. Тому на перших порах почувався у Парижі приголомшеним і цілковито розгубленим. „На самім вступі в Париж чувєм ся так чужим і безрадним,— признається він у листі до митрополита,— що навіть носивєм ся з думкою вертати назад"[53].

До того ж навчання у класі Л. Бонна давалось йому на початках не без труднощів: клас, де малювали студенти, був, як правило, переповнений і йому, як новачкові, та ще й іноземцеві, залишались завжди останні місця.

Однак незабаром принади паризького художнього життя захопили і полонили М. Сосенка. Він оселяється в мистецькому районі Парижа, на Монпарнасі, винаймаючи невеличку, завжди холодну майстерню на вул. Campagne Premiere, 9. Між іншим, саме цю майстерню згодом, після від'їзду М. Сосенка займатимуть два інші молоді художники з України — Михайло Бойчук та Іван Северин[54]. Паризьке життя М. Сосенка, як видно з його систематичних листів до митрополита, було дуже насиченим. Цілими днями він пропадає: вранці на лекціях у школі Бонна, одночасно відвідує одну з численних тоді у Парижі приватних студій, т. зв. академій, бере лекції французької мови, а пополудні увесь свій вільний час присвячує вивченню паризьких музеїв. В архіві художника збереглись

---

[51] Энциклопедический словарь живописи / Под ред. Мишеля Лаклотта и Жан Пьера Кюзена. Перевод с французского.— Москва, 1997.— С. 84.

[52] Свєнціцький І. Модест Сосенко...— С. 14. Слід зазначити, що ця невеличка брошура складається з двох частин: короткої біографічної довідки, підписаної І. Свєнціцьким, та аналітичної статті (без підпису), в якій розглядаються прикмети мистецької доби, що сформувала М. Сосенка як художника. Цей текст і наведена цитата написані явно в іншому стилі, ймовірно, належать М. Федюкові, який тоді, як повідомляв М. Голубець, працював над монографією про М. Сосенка.

[53] Лист від 13 грудня 1902 р. // ЦДІА України у Львові, ф. 358, оп. 2, спр. 259.

[54] Волошин Л. Михайло Бойчук...— С. 18—21; також: Лист Івана Северина з Парижа до митрополита від 1908 р. // ЦДІА України у Львові, ф. 358, оп. 2, спр. 51.

його пільгові студентські перепустки у такі найбільші мистецькі скарбниці Парижа, як Лувр, Люксембурзький палац, Версаль, Сен-Жермен. По кількох місяцях інтенсивної праці над собою М. Сосенко пише митрополитові у квітні 1903 р.: „В Парижі можу сказати, що дуже много научивєм ся, ум тут сильно працює і розвивається много — тож много тісних понятій о штуці розсвітлилося“[55].

Лекції Л. Бонна не пройшли для Сосенка марно. Не без впливу цього вчителя він, бажаючи зробити митрополитові приємний дарунок, копіює для нього у Луврі велике монументальне полотно Хосе Рібери „Покладення до гробу“. Твір цей, перейнятий величавим пафосом людського страждання і суто іспанським містичним аскетизмом Рібери, був предметом поклоніння самого Л. Бонна і не випадково викликав зацікавлення його учня М. Сосенка. Копію цього твору (розміром 150×200 см), виконану олією на полотні й згорнену у рулон, М. Сосенко пересилає митрополитові перед своїм від'їздом до Львова у червні 1903 р.[56]

Літні академічні канікули 1903 р. М. Сосенко проводить, гостюючи у своєї рідні в околицях Станіславова, на милій його серцю підкарпатській землі. Спершу він відвідує плебанію свого стрийка о. Івана Сосенка, пароха у Королівці (3 км поблизу Товмача), де колись провів роки свого сирітського дитинства, знайшовши в домі о. Івана, батькового брата, щиру любов і опіку. Тут, у Королівці він малює олійний портрет доньки о. Івана Йоасі — своєї двоюрідної сестри і супутниці його дитинства („П-т Йоасі Сосенко“, 1903). Це скромний погрудний портрет, виконаний у класичних традиціях майстерні Бонна: міцна пластична ліпка форм та психологічна виразність образу поєднуються з типово академічним, дещо важкуватим, коричнево-вохристим колоритом.

З кінцем літа М. Сосенко перебуває певний час у Крехівцях, у домі свого швагра о. Івана Сіменовича, чоловіка другої двоюрідної сестри. Звідси він пише у листі до митрополита, який відпочивав тоді в Уневі: „Перебуваю тепер у мого швагра в Крехівцях коло Станиславова, де відпочиваю і малюю краєвиди“.

Решту літніх канікул М. Сосенко проводить на Східному Поділлі, гостюючи впродовж двох місяців спочатку в маєтках графів Бжозовських у Попелюхах, а звідти на запрошення графів Собанських їде на два тижні у їхні маєтки до сусідньої з Попелюхами Сумівки, „щоб з Казьом [згадуваним уже графським сином.— *Л. В.*] попрацювати трохи в малярстві“,— пише він у своєму наступному листі до митрополита і повідомляє, що в середині грудня 1903 р. намірений знову бути у Львові, щоб побачитись з митрополитом, при тому зазначає, що тільки довільний розклад навчання у Паризькій академії дає можливість йому так довго затриматись в Україні[57].

Під час літнього відпочинку на Східному Поділлі М. Сосенко багато малює на пленері. Під рукою його постає низка чарівних за настроєм мотивів подільської природи — „Краєвид із поміщицьким домом“, „Пейзажний етюд з фаетоном“ (1903), „Ліс у призахідному освітленні“ (1903),

---

[55] Лист із Парижа від 13 квітня 1903 р. // ЦДІА України у Львові, ф. 358, оп. 2, спр. 259.
[56] Лист із Парижа від 17 червня 1903 р. // Там само.
[57] Листи М. Сосенка з Крехівців від 5 серпня 1903 р. та з Попелюх від 20 листопада 1903 р. // Там само.

„Хати на Поділлі" (1903). Цікаво, що О. Новаківський, давній товариш М. Сосенка ще з часів Краківської академії, саме тоді, влітку 1903 р. відпочиває поряд із Попелюхами, у сусідній Ободівці, гостюючи аж до пізньої осени у батьківському домі. Про тодішні зустрічі чи спілкування між обома товаришами нині не маємо, однак, жодних даних, хіба що впадає в око деяка подібність створених ними тоді пейзажних мотивів із Східного Поділля[58].

У листопаді 1903 р. М. Сосенко повертається до Парижа, щоб продовжити навчання у школі Бонна. Після літнього відпочинку відчував приплив нових сил і запал до праці. У цей час він виконує ряд майстерних академічних студій живої натури, які зберігаються нині в Національному музеї у Львові („Академічний акт. Студія жінки. Париж", „Жіночий акт. Париж" та інші). Це досить великі за розмірами, виконані вуглем, сангіною чи олією малюнки жіночих актів, що свідчать про зрілу професійну культуру молодого Сосенка як рисувальника і колориста. Опріч доброго розуміння будови і пропорцій людського тіла, в них відчувається уже випрацювана молодим художником система малярських засобів: оперуючи холодними прозорими мазками по теплому рожево-бузковому підмальовку, він примушує жіноче тіло переливатися делікатними гармоніями перламутрових, сріблясто-бузкових відтінків. Колірне рішення цих жіночих актів вказує більше на уроки імпресіоністів, ніж на майстерню Бонна, де ще культивувався по-академічному важкий монохромний колорит.

Крім звичних занять у школі та в музеях, М. Сосенко щораз більшу увагу приділяє тепер самостійним творчим працям. У серії невеличких пейзажних етюдів він змальовує архітектурні мотиви Парижа — „Вид із тераси. Париж" (1903), „Париж. Дахи" (1904), „Париж. Вид на терасу і місто" (1903), „Вид на Нотр-Дам" (1904) (збірка Лукіяновичів) та інші. Традиційна „боннатівська" асфальтовість сріблясто-коричневої гами поєднується в цих етюдах із свіжістю безпосереднього враженнєвого тлумачення мотиву. Значно більшою живописною викінченістю відзначається його пейзаж „Париж. Дахи". Художник зображає тут побачений ніби згори з вікна куточок Латинського кварталу. Чіткій тверезій логіці міських будівель на першому плані він ніби протиставляє поезії чарівного весняного краєвиду, що видніє справа вдалині. Настрій мотиву підсилений тендітними силуетами дерев, що тягнуться до лагідно-блакитного неба, на тлі якого звучить делікатним оранжево-червоним акцентом мотив труби на даху будівлі. В цьому невеличкому пейзажному фрагменті раптом ніби озивається на повен голос специфічно „сосенківське" ніжне чуття природи і така прикметна його мисленню меланхолійно-стишена поезія образів.

У багатонаціональному творчому середовищі Парижа М. Сосенко мав нагоду з особливою гостротою відчути неповторну своєрідність національ-

---

[58] Досить порівняти зі згаданими творами М. Сосенка такі етюди О. Новаківського, як „Квітник перед палацом" (1903), „Палац у Ободівці" (1903), „Карета Собанських" (1903) та інші. (Див.: Каталог творів Олекси Новаківського (1872—1935). Малярство. Рисунки.— Львів, 1992.— С. 8—9.) Можна лише припустити, що студії М. Сосенка у Парижі і підтримка його з боку меценатів-земляків О. Новаківського, до того ж, його добре знайомих,— стали на заваді тіснішому зближенню обох товаришів. І винен у цьому був не М. Сосенко, людина лагідного, прихильного до інших характеру, а скоріше О. Новаківський з його яскраво вираженим егоцентризмом.

ного колориту рідної землі. За мотивами етюдів, намальованих під час літніх канікул на Східному Поділлі, він виконує вже по приїзді до Парижа два пейзажі й композицію „Лірник", маючи намір показати їх на весняній виставці „Салону незалежних" у Grand Palais. Твори ці були схвалені на виставку самим Л. Бонна, однак через брак коштів на своєчасне оформлення М. Сосенко змушений був перенести їх експонування на наступну виставку у „Салоні"[59]. Одним із призначених тоді на паризьку виставку творів був пейзаж „Ліс у призахідному освітленні" (1903) (збірка НМЛ, олія, полотно, 44,5×63 см). Художник вловлює тут у природі специфічний ефект призахідного освітлення гущавини лісу з глибини. Ковзаючи повз стовбури дерев, сонячні промені творять у картині специфічний ефект контражуру і наповнюють внутрішній простір лісу загадковим притьмарено-розсіяним світлом. Працюючи складною технікою лесирувань, М. Сосенко домагається особливої прозорости, „внутрішнього світіння" атмосферного середовища та м'якости тональних переходів. Цікаво, що подібний ефект призахідного освітлення лісу з глибини майстерно використав згодом І. Труш, малюючи свій знаменитий твір „Захід сонця в лісі" (1904).

У Парижі М. Сосенко малює також на основі своїх вражень від рідного Покуття рисунок, а потім — досить велику за розмірами малярську композицію „Танець покутянок" (110×80 см, олія, полотно). Цей твір, місцезнаходження якого нині невідоме, був експонований у Львові єдиний раз на посмертній виставці художника 1920 р. у Національному музеї. Про нього високо відгукувався свого часу І. Свєнціцький, виділяючи серед інших Сосенкових творів паризького періоду цю „композицію-фантазію танцю-хороводу юних покутянок на левадці в освітленню сходячого місяця". Далі І. Свєнціцький зазначає, що цим твором художник „безперечно, засвідчив свій великий хист рисівника і колориста"[60].

Праця над українською тематикою у Парижі так захопила М. Сосенка, що в одному з листів він признається митрополитові: „Коли поверну до краю, возьмусь до праці на селі — где стілько красних мотивів і тематів до опрацювання. Мені здається, що я тій галузи штуки віддамся. Якось се найбільше мені примовляє, і відчуваю"[61].

Як видно з цього листа, М. Сосенко тоді все ще не мав твердої впевнености у тому, якій ділянці малярства присвятитись: він мріє зайнятись на батьківщині станковим живописом, водночас пробуджене ще у мюнхенський період зацікавлення монументальним малярством не могло пройти для нього безслідно. Так, у вільний від занять час він малює у Парижі на замовлення церковного братства села Озеряни, що біля Чорткова, образ святої Варвари з „житіями" у клеймах. Центральна постать святої у цьому образі є копією знаменитого луврського твору „Свята

---

[59] Про згадані обставини нам відомо сьогодні тільки з листа М. Сосенка до митрополита (див.: Лист із Парижа від 9 березня 1904 р. // ЦДІА України у Львові, ф. 358, оп. 2, спр. 259). Як видно з подальших листів художника, митрополит вислав йому потрібні для цього оформлення 80 франків, але дійшли вони запізно: виставка в „Салоні незалежних" на той час уже була відкрита.

[60] Свєнціцький І. Модест Сосенко...— С. 5. Твір подано також у каталозі посмертної виставки М. Сосенка (див.: № 15 цього каталогу під титулом „Танечний хоровід", 1903).

[61] Лист із Парижа від 26 березня 1904 р. // ЦДІА України у Львові, ф. 358, оп. 2, спр. 259.

Варвара“ роботи визначного майстра італійського Ренесансу — Пальми Веккіо. По краях зображення в цьому образі М. Сосенко домальовує характерні для давньоукраїнських ікон „клейми“ із сценками життя святої, намагаючись таким чином гармонійно поєднати мистецькі надбання європейського Ренесансу з давніми традиціями іконописання в Україні. Взірці такого поєднання не раз спостерігав у рідному краї на старих іконах XVII ст. Природно, що сміливий творчий експеримент художника не міг знайти належного розуміння і визнання з боку простодушного сільського замовника з Галичини. У червні 1903 р. Сосенко отримує у Парижі листа від пароха Озерян, зміст якого, попри всю кумедність наївних безапеляційних суджень, прозвучав для нього як тривожна пересторога щодо умов і морального клімату його майбутньої праці на батьківщині. У листі простодушно стверджувалось: „Ми образ дістали. Оглядав його я, моя жінка і діти, всі браття церковні і сестри служебниці, та переконалися, що цей образ до нічого. Ми сподівалися, що Ви намалюєте образ артистичний, а тимчасом тут жадного артистизму не видно...“[62] Далі художника просять повернути гонорар за цей образ (100 ринських) і прийняти назад свій твір. Відповідь М. Сосенка з Парижа (його лист до пароха с. Озеряни від 30 червня 1903 р.) сповнена впевнености у власних творчих принципах і водночас готовности художника рішуче протистояти своєю працею відсталим естетичним смакам та уподобанням пересічного глядача. Він, звертаючись до пароха озерянської церкви, пише:

„Добродушна [...] критика наших селян розвеселила мене не мало, бо і виджу [в]они також суть меценатами штуки [...] А хотячи їм догодити, треба бути малярем, яких у нас немало по ярмарках зі своїми іконами. Всечеснішому Отцю позволю собі однак це сказати, що артист-маляр, котрий дійсно єст артистою і щиро віддаєсь тій ідеї — штуці та працює лиш для штуки, [той] не оглядаєсь на жадних профанів і філістрів, а іде до ціли дорогою правди, котра не для кождого раба Божого єст приступною, щоб міг його зрозуміти, а ще трудніше свій суд видати яко критик [...] У нас однак не мало єще води потече, нім будем могли стати на рівнім степени народів заграничних, а і єще при таких обставинах трудно і сподіватись піднесення і розвою штуки.

Не хотів бим ся хвалити, а тим самим зачислятись до зарозумільців, однак тут в обороні правди признаюсь, що перед висилкою того образа, коли вже був на укінченню, показувавєм мому професорови в Академії [Бонна.— *Л. В.*] через котрого зіставєм похвалений в присутности моїх колегів за композицію цілости і за виконаннє малих образків. Щодо самої св. Варвари, то скажу, що єст майже вірною копією образа славного венецкого маляра (Palma Vecchio), котрий то образ поміщений єст в Люврі (музеум). Тож заявляю, що думним ся чую з того, що отримую за мою добру волю яко нагороду моєї праці, котра таке узнаннє мені дає [...] хоть серце болить, що єще так низько стоїмо. Радо проте згоджуюсь на зверненнє мені мого образа [...] від'їзджаю тепер з Парижа на вакації, тож много маю видатків і доперва з кінцем вакацій зверну отриманий завдаток [...] До Братства і сестриць не маю жодної урази [...] однак яко маляр русин, котрому на серці лежит єго рідний край, дбаючи, а властиво, хо-

[62] Лист М. Сосенкові у Париж із с. Озеряни коло Чорткова від 25 червня 1903 р. // Архів М. Сосенка у Національному музеї у Львові, Рк.-2934.

тячи піднести розвій штуки і яко в тій галузи більше компетентний від інших — може сумно мені, що в нас такі ще зацофані обставини, а і тяжко тому зарадити [...] Пересилаючи уклони Вс. Отцю Добродію, остаюсь з глибоким поважаннєм. Модест Сосенко"[63].

Лист цей, написаний М. Сосенком із властивою йому толерантністю і тактом щодо людей, вражає водночас зрілістю громадянської свідомости молодого художника, який вболіває за гідність та культуру свого народу і готовий працювати для піднесення його рівня, незважаючи на всі труднощі.

Тим часом у Парижі М. Сосенко успішно працює ще в одному жанрі станкового малярства — портреті. Цьому жанру у школі Бонна приділялась особлива увага, оскільки сам maître був віртуозом у цій ділянці. М. Сосенко виконує під його керівництвом два прекрасні жіночі портрети: „Погруддя жінки. Париж" (1903) та „Портрет пані у жовтому" (1904). Обидва ці твори, показані згодом на львівській виставці 1905 р., були визнані галицькою критикою у числі найкращих портретів у малярському доробку художника[64]. Один із них — „П-т пані у жовтому" (олія, полотно, 81×665 см),— на жаль, не зберігся до наших днів[65] і відомий нині лише з репродукції 1905 р., опублікованій І. Трушем у редагованому ним журналі „Артистичний вісник"[66]. Твір цей навіть у репродукованому чорно-білому „переказі" вражає проникливістю психологічної характеристики, природною грацією та невимушеністю пози і якоюсь особливою тонкістю рисункової пластики, в якій відчувається відлуння уроків Бонна. Другий портрет „Погруддя жінки. Париж" (1903) при його невеликих розмірах (46,5×36,5 см) та виразній скупості малярських засобів свідчить про неабияку малярську культуру молодого художника. Це захоплено відзначала навіть польськомовна львівська газета „Kurjer Lwowski": „Найкращою [...] є голівка якоїсь дівчини, зверненої до глядача правим профілем. У суцільній темно-коричневій плямі волосся, в надзвичайно легкому зарисуванні [її] контурів, також в артистичній легкості видобуття об'єму — то шляхом делікатного зазначення кольором, то просто незаписаним сірим тлом — в усьому бачимо величезну малярську вправність"[67].

Закінчуючи творче стажування у Парижі, М. Сосенко задумує на знак вдячности зробити своєму меценатові дарунок. Він, між іншим, чи не єдиний з-поміж протегованих митрополитом художників, хто постійно дбав про те, щоб висловити на ділі сердечну прив'язаність і вдячність своєму опікунові. У березні 1904 р. він повідомляє митрополита, що кожного дня пополудні працює у Луврі над копіюванням „Автопортрета у

[63] Лист М. Сосенка з Парижа до пароха с. Озеряни від 30 червня 1903 р. // Архів М. Сосенка у Національному музеї у Львові, Рк.-2935.

[64] Труш І. Виставка українських артистів // Артистичний вісник.— 1905.— Ч. 4—5.— С. 58; також: Д. Л. [Денис Лукіянович] Наші малярі // Дзвінок (Львів).— 1906.— Ч. 10.— С. 154.

[65] Цей твір, згідно із заповітом М. Сосенка, до Другої світової війни був власністю Національного музею у Львові. Експонувався на виставці у Москві 1940 р., після чого його разом з іншими творами українських митців не повернуто до фондів музею (див.: Выставка изобразительного искусства Западных областей Украины и народного творчества гуцулов (Каталог).— Москва, 1940).

[66] Артистичний вісник.— 1905.— Ч. 5.— С. 43. Цю репродукцію потім повторив І. Свєнціцький у праці „Модест Сосенко..."

[67] W. St. Wystawa artystów ukraińskich // Kurjer Lwowski.— 1905.— 2 marca.

білому береті“ Рембрандта і завважує при тому: „Нема тут в Парижі надзвичайних Рембрандтів і здається, що портрет той в білім береті, який копіюю, єст одним з лучших“[68]. Сосенкова копія цього досить великого за розмірами (112x85 см, олія, полотно) луврського твору Рембрандта зберігається нині у фондовій збірці Національного музею у Львові.

У другій половині липня 1904 р. М. Сосенко покидає Париж[69]. Як видно з його листування, він повертається в Україну, до Львова, їдучи через Швайцарію з наміром оглянути в музеях Базеля твори Бекліна і Дюрера[70].

Так закінчився восьмирічний період закордонного творчого стажування М. Сосенка. На батьківщину він повертався вповні підготовленим до творчої праці, освіченим, інтеліґентним художником, сповненим — що дуже важливо — готовности долати будь-які труднощі та консервативні уподобання галицького суспільства заради високої мети, яку бачив внутрішнім зором художника і серцем вірного сина своєї землі.

Liubov VOLOSHYN

MODEST SOSENKO: THE ARTIST OF UKRAINIAN MODERNISM
(The Period of Studying in Cracow, Munich and Paris)

Modest Sosenko is remembered in the history of Ukrainian art as a bright talent in Ukrainian monumental painting, both secular and religious. He made the first steps in the establishment of the modern Ukrainian stained glass and bookplate as well as in the creation of the school of national landscape and psychological portrait.

[68] Лист із Парижа від 26 березня 1904 р. // ЦДІА України у Львові, ф. 358, оп. 2, спр. 259.

[69] Про це довідуємося з останніх паризьких листів М. Сосенка до митрополита (див.: Лист із Парижа від 24 квітня 1904 р. // Там само; також: Лист до митрополита з Крехівців від 13 грудня 1904 р. // Там само). Завважмо принагідно, що у мистецтвознавчій літературі про М. Сосенка та в усіх енциклопедичних довідниках з легкої руки першого біографа М. Сосенка І. Свєнціцького (див. його уже згадані праці) утвердилась думка, що художник навчався у Парижі до 1905 р. Тим часом, наведені листи художника свідчать, що в Україну він повертається вже наприкінці літа 1904 р.

[70] Лист до митрополита з Парижа від 24 квітня 1904 р. // Там само.

Дмитро КРВАВИЧ

ШТРИХИ ДО ТВОРЧИХ ПОРТРЕТІВ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ ЗАРУБІЖЖЯ XX СТОЛІТТЯ

Проблема вивчення історії української еміґрації як загальноукраїнського національного феномену була темою спеціальних досліджень політиків, економістів, соціологів, істориків — як українців, так і вчених США, Канади, латиноамериканських країн, Австралії та інших країн. Точніше про це може свідчити досить численна наукова та публіцистична література на цю тему[1]. В історії української еміґрації звичайно визначають три хронологічні хвилі посиленого масового міґраційного процесу: перша хвиля — кінець XIX ст. до Першої світової війни, друга — період між двома світовими війнами і третя — період після закінчення Другої світової війни. Щодо кількісного складу цих масових міґрацій, то вважається, що тільки до Канади та США в період до Першої світової війни прибуло близько 400 тис. українських переселенців, у міжвоєнний період — 160 тис. і після Другої світової війни — 120 тис.[2] У цих публікаціях йдеться головно про економічну та політичну еміґрацію. Еміґрація творчої інтеліґенції у загальному масиві досліджується менш докладно.

Напевно, застій у вивченні цієї теми великою мірою спричинений засиллям радянської ідеології, коли в Україні насаджувано дезінформацію про досягнення українського зарубіжжя.

Тим часом українське мистецтво розвивалося і поза межами Вітчизни, скрізь там, де зуміла загніздитись українська людина[3]. На всіх етапах еміґрації з України серед переселенців були окремі особи та групи представників різних мистецьких спеціальностей. Це, наприклад, скульптори Григорій Кузневич, який навчався і працював у Римі наприкінці XIX ст., на початку XX ст. виконав декілька скульптурних замовлень у Галичині, а потім на постійне проживання виїхав до США; Олександр Архипенко, який 1906 р. виїхав до Парижа, а надалі — до Берліна, творча діяльність його пов'язана з Францією та США; Михайло Паращук, який працював у Болгарії; Михайло Бринський, котрий виїхав до Парижа. Вже на самому початку війни, у 1914 р., рятуючи життя, починає свою життєву Одіссею Іван Севера, переїхавши спершу до Петрограда, потім — до Стамбула,

---

[1] Див.: Зарубіжні українці.— К., 1991.— С. 233.

[2] Там само.— С. 8.

[3] Гординський С. Сакральне мистецтво української діаспори // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, песпективи.— Львів, 1994.— С. 46.

Праги, Рима. Людські долі живописців, скульпторів, графіків складалися по-різному, не раз вони досягали світових вершин, як Олександр Архипенко, Яків Гніздовський, Леонід Молодожанин (Лео Мол), чи просто зробили свій посильний внесок у світову спадщину українського народу, про злуку з яким мріяли усе своє життя, який оспівували своїми творами, існування якого фіксували у культурі світу.

Вирішуючи свої повсякденні проблеми, кожен народ водночас хоче і вимагає свого власного духовного релігійного вислову, і це стає справою його релігійної культури, байдуже, в яких умовах і в якому середовищі ця культура твориться. „Дух повіває, де хоче" — каже стара латинська приповідка, і вона правдива для кожного часу і кожного народу. Українська еміґрація в усіх краях свого поселення на чужині створила власні молитовні доми. Особливо це характерно для теренів Північної та Південної Америки. У цих спорудах українські селяни прагнули, наскільки могли, відтворити і зберегти тридільність церковного нутра і для його оздоби придбати ікони рідних митців. Старалися з допомогою рідних митців привести до належного стану стіни приміщень, якось розмалювати їх. Мусимо взяти до уваги і той факт, що на кінець XIX ст. у нашому церковному малярстві тільки поодинокі митці (Модест Сосенко, Антін Манастирський) ще якось дотримувалися традицій, більшість, однак, старалась наслідувати реалізм популярних тоді в Європі олеодруків. Цю ситуацію, як інтелектуал, добре розумів митрополит Андрей Шептицький. Це він започаткував повернення наших давніх іконографічних традицій. Це повернення означало не пасивне копіювання, а пошук нових мистецьких рішень, базованих на духовній формальній базі візантійського мистецтва, співтворцями якого були і митці давньої України. Зусиллями митрополита була зібрана велика колекція шедеврів українського сакрального мистецтва, і 13 грудня 1913 р. у Львові відкрито Український національний музей. Ще у першому десятиріччі XX ст. Андрей Шептицький заопікувався творчими пошуками митця Михайла Бойчука та його школою творіння нових засобів вислову українського сакрального мистецтва на базі візантійського.

У 1910 р. перші спроби неовізантійців-бойчукістів були виставлені в паризькому Салоні Незалежних, де привернули до себе увагу видатного французького теоретика модернізму Гійома Аполлінера, що для початківців було немалим успіхом,— зауважимо, на цій виставці було представлено понад шість тисяч експонатів. В Україні після революції бойчукісти були змушені відійти від релігійних мотивів, але не занедбували свого візантійського стилю навіть у творах комуністично-пропаґандистського характеру. 1937 р. М. Бойчук, його дружина та два талановиті послідовники Іван Падалка і Василь Седляр були розстріляні.

Художник і дослідник мистецтва Святослав Гординський як еміґрант прибув до Нью-Йорка у 1947 р. Він розповідає про свої враження: „[...] і в США і в Канаді існувало вже чимало церков, збудованих першими поколіннями наших емігрантів. Тут виробився своєрідний тип церков з двома вежами на фронтоні, наче для відміни від латинських та протестантських костьолів, що мали, як правило, одну вежу. З більших помітних будов потрібно згадати церкву св. Миколая в Чикаго, збудовану в 1913 р., що тепер є катедральним собором. З погляду українського мистецтва важко

давати якусь оцінку храмам, збудованим американськими архітекторами, котрі не знали основ нашої церковної архітектури“[4].

Становище змінилося, коли сюди після Другої світової війни прибули архітектори-українці. У Нью-Йорку вони вже застали одного архітектора з місцевих українців, правда, народженого у Вінніпезі,— Юліяна Ястремського, який потім дав ряд модерних, згідно з вимогами нашого обряду, будов. Тут варто згадати велику катедру в Філадельфії і церкву Христа Царя там же, храм св. Івана Хрестителя у Нью-Йорку, храми з такими ж назвами в Оттаві (Канада), дерев'яну церкву в Барнесборо й інші. Аполлінарій Осадця збудував стильову церкву св. Юра в Нью-Йорку, а перед тим разом з архітектором Іваном Жуковським — дерев'яну церкву в українській оселі Глен-Стей. Сам І. Жуковський збудував гуцульську церкву з дзвіницею в Гантері. Архітектор Юрій Кодак побудував модерну, базовану на стильових елементах козацького бароко церкву у православному осередку Баунд-Брук. Архітектор Мирослав Німців є автором стрункої бароково-модерністичної церкви у Вашингтоні, а також православного храму св. Андрія, спорудженого там же. Цікава дерев'яна церква споруджена за його проектом у Філадельфії.

В українських стильових традиціях будувалися церкви в оселях наших еміґрантів-фермерів у Канаді. У 30-х роках XX ст. священик Філіпп Ру, родом з Лотарингії, вивчив українську мову в монастирі оо. василіян у Бучачі. Будучи за фахом архітектором, збудував десяток церков у Канаді в Едмонтоні та колосальний храм у селі Куке-Крік у провінції Манітоба. Радослав Жук, професор Монреальського університету, починаючи з 1960 р., створив низку винятково ориґінальних сакральних будівель у модерністичному стилі, зокрема, у Вінніпезі, Торонто, в українській оселі в Керклонсоні.

Водночас із появою у діаспорі будівничих храмів туди також прибуває ряд представників церковного малярства. Багато з них відомі нам за прізвищами, інші залишились безіменні. З тих, що розмальовували інтер'єри церков чи малювали ікони ще у перших десятиріччях еміґрації в Америці, Е. Василенко, отець Гліб Верховинський, котрий малював святилище в церкві св. Миколая в Чикаго, Михайло Мирош, Юрій Полюга, Іван Кучмак. Усі вони були реалістами, у їхніх роботах немає якихось стилістичних рис, типових для українського сакрального малярства, крім таких деталей, як введення у мальовані постаті святих орнаментів українських вишиванок тощо. Щойно після Другої світової війни на американський континент прибуває чимало митців, які принесли зі собою тісніший зв'язок із українською іконописною традицією, водночас поданою новими, модерно вирішеними формами. Серед них у першу чергу слід згадати широковідомого у Галичині Михайла Осіньчука, Петра Холодного-молодшого — вихованця, а пізніше і професора Варшавської академії, Петра Андрусіва, також з цієї академії, Мирона Білинського, Мирона Левицького, Якова Гніздовського, Леоніда Молодожанина (Лео Мол), відомого скульптора, але також і майстра вітражу, Михайла Дмитренка, Івана Денисенка, Святослава Гординського.

З представників молодшого покоління варто назвати Миколу Голодика, Омеляна Мазурика, Мирка Зубаря, Софію Ладу, Христю Микитюк, Христину Сеньків, Галину Титлу. За стильовими орієнтаціями ця група

[4] Гординський С. Сакральне мистецтво...— С. 49.

молодих митців — прихильники візантійського напряму в сакральній іконографії, але є також винятки: барокова тенденція — у Дмитренка, експресіоністична — у Мазурика, абстрактна — як у вітражах Зубаря. Ці митці прикрашали своїми, справді живими, одухотвореними і багатобарвними стінописами, іконами, вітражами українські церкви в США, Канаді, Південній Америці, Франції, Німеччині, Італії, Австрії — скрізь там, де у вільному світі шукала свого духовного вияву українська людина.

Як часто показувала життєва практика, українські художники у діаспорі на початках свого перебування в еміґрації опинялись у досить дивних ситуаціях. Святослав Гординський, прибувши після війни до Америки, почав працювати як звичайний робітник, а після трьох-чотирьох тижнів працював уже як асистент італійської фірми сакрального мистецтва, яку вів професор Гоніппо Раджіджі з Римської академії св. Луки. Він постачав різним американським церквам та костелам мистецькі твори, що базувалися на ренесансі й класицизмі, де найважливішою справою було знання рисунка та композиції. Для Гординського це не було проблемою, тому що рисунок він вивчав у Львові, у школі Олекси Новаківського, а композицію і стилі — у Парижі. Роботи було так багато, що Раджіджі почав шукати ще одного помічника, але із зголошених американців мало хто знався у стилях і фіґуративному рисунку. Тоді Гординський запропонував запросити з Міннеаполіса Якова Гніздовського. Той приїхав, і вони майже два роки працювали разом, після чого самі відійшли, бо Гординський уже сам почав ставати на ноги, а Гніздовського манив до себе Париж.

Ставлення до сакральних мистецтв в Америці було досить своєрідним, тут воно вважалося релігійною пропаґандою, а від неї відмовлялися космополітично налаштовані університети та галереї, які часто належать людям — визнавцям інших релігій. Передусім це мистецькі комерційні галереї, зорієнтовані на клієнтів з Близького Сходу, які оминають релігійні твори.

1963 р., після вісімнадцятирічного поневіряння у радянських катівнях, до Рима прибув митрополит Йосиф Сліпий. Осівши тут, він розпочав планування будівництва Українського католицького університету та сучасного храму св. Софії — Премудрости Божої у великому християнському центрі, яким є Рим. Маючи можливість ознайомитись з оздобленням храмів Рима доби раннього християнства, митрополит вирішив, що конче треба використовувати мозаїку як найтриваліший з усіх видів мистецтв. Отож, ще перед посвяченням храму в 1969 р. Святослав Гординський виконав мозаїчне оздоблення вівтарної апсиди храму, до чого залучив як експертів італійських мозаїстів.

З митрополитом, а пізніше патріархом Святослав Гординський мав зв'язки ще у Львові, де Йосиф Сліпий був ректором духовної семінарії і правою рукою митрополита Андрея. Йосиф Сліпий долучив до розмалювання семінарської каплиці і коридорів Петра Холодного-старшого, заснував музей семінарії під керівництвом мистецтвознавця Михайла Драґана, створив тут високого рівня факультет історії мистецтв, керівником якого призначив історика Володимира Залозецького, професора Віденського університету і відомого візантолога. Гординський часто бував в Академії. Ректор Йосиф Сліпий знав його ставлення до українського мистецтва, отож у Римі спілкування між цими двома людьми знайшло своє продов-

ження, і мрія про створення нового храму, цілісно оформленого в традиціях українського сакрального мистецтва, несподівано знайшла своє втілення у Римі, на віа Боччеа.

Заплановано було збудувати аналог Софії Київської. Проектування і картони мозаїк доручено Святославу Гординському, іконопис — художникові Ювеналію Мокрицькому. Сакральної споруди такого масштабу досі не знала українська діаспора.

Тісний зв'язок мистецького оформлення київського і римського Софійських соборів мав свій духовний, патріотичний і політичний сенс як протиставлення людиновбивчому режиму, котрий колонізував Україну. В апсиді римського собору Святої Премудрости розміщено сцену Євхаристії. Бічні стіни собору з півдня і півночі, котрі мали площу понад 40 квадратних метрів кожна, стали носіями двох мозаїчних монументальних композицій, невідомих нашій іконографії: Сотворення Світу і Нагірна проповідь. На стінах та стелі храму, побіч традиційних біблійних та євангельських персонажів, уведено постаті святих Володимира і Ольги, Ярослава Мудрого і Володимира Мономаха, літописця Нестора, паломника Даниїла Ігумена, а на стіні під хорами — мозаїчні портрети митрополитів Андрея і Йосифа та чотирьох владик, що були замордовані у більшовицьких тюрмах і на засланні.

У такому ж візантиністичному дусі виконано оформлення катедрального храму в Мюнхені. В модерній, дуже лаконічно вирішеній архітектурі нутра собору розміщено довгий двоповерховий іконостас із 38 іконами, а на бічних великих стінах — чотири біблійні сцени: Різдво Христове, Хрещення, Воскресіння і Зіслання Святого Духа. Вгорі на хорах — композиція святий Андрій на Київських горах і хрещення Києва, а під хорами — дві збірні композиції з зображеннями Київської і Галицької митрополії (41 фіґура). Барви стінних розписів назагал локальні, сильні й чисті, з огляду на те, що перед малюванням церква була оздоблена абстрактно-модерними вітражами німецького митця і цим кольоровим зіставленням треба було скоординувати інші.

Крім того, треба сказати, що у ділянці сакрального як монументального, так і станкового мистецтва української діаспори працював Петро Холодний-молодший, який ще під час навчання в академії спеціалізувався у темперній техніці й нею виконував свої ікони. Вони характерні суцільністю форм та новаторством у подачі традиційних візантиністичних форм. Відомі твори цього художника у церкві св. Володимира в Нью-Йорку та мозаїки й ікони православного центру в Баунд-Бруку. До вершинних досягнень нового українського мистецтва належить іконопис у церкві Глен-Спей у Люрді, Франція.

Високого мистецького рівня настінні розписи виконав Іван Денисенко у монастирській церкві в Мандері біля Едмонтона в Канаді. На відміну від неовізантійців у минулому, професор академії мистецтв у Києві Михайло Дмитренко свої твори нав'язав до необарокового стилю, в якому оформлено церкви в Детройті, Міннеаполісі, Нью-Йорку. На терені Австралії багато працював Мирон Левицький, котрий свої твори модифікує новочасними мистецькими засобами.

Мистецтво сучасного вітражу, твореного для різнонаціональних храмів у Канаді, репрезентує скульптор Леонід Молодожанин (Лео Мол), вітражі якого налічуються сотнями, деякі з них представлені в українській катедрі у Вінніпезі.

Феноменальною і центральною особистістю українського сакрального мистецтва у діаспорі та в Україні XX століття є Микола Бідняк, який проживав у Канаді до 90-х років, потім повернувся до Львова та дістав посаду професора іконопису у Львівській академії мистецтв, нагороджений Національною премією України ім. Тараса Шевченка. Ще молодим чоловіком Микола Бідняк у трагічних обставинах утратив передпліччя обох рук та, володіючи колосальними вольовими даними і бажанням творити, освоїв техніку малюнка, тримаючи пензель в устах. Цей феноменальний митець створив велику кількість настінних розписів, творів живопису і графіки на різноманітні теми, пов'язані з героїчним минулим українського народу, портретів видатних історичних особистостей, ілюстрацій до книжкових видань тощо. Великою силою таланту митця відзначаються його іконописні образи Ісуса Христа, Богородиці, святих. Ці роботи ставлять його поруч із найвизначнішими особистостями української культури XX століття.

* * *

Видатні творчі досягнення в українській діаспорі належать скульпторам. Це однаковою мірою стосується першої, другої і третьої хвиль еміґрації. Основною причиною еміґрації скульпторів першої хвилі був брак замовлень на скульптурні твори в Україні. Митці роз'їжджалися по світу у пошуках умов, що дали б їм можливість вижити та заробляти кошти на дорогі скульптурні матеріали — бронзу, граніт, мармур, побудову та обладнання майстерень тощо. Із цих ранніх особистостей слід було б згадати так званих „запізнілих українських неокласиків", таких, як Григорій Кузневич, Петро Війтович і Михайло Бринський, та авангардистів Михайла Паращука, Олександра Архипенка і Михайла Дзиндру, котрий належить уже до третьої хвилі еміґрації.

Григорій Кузневич (1871—1948) родом із села Старе Брусно на Лемківщині, відомого каменярського осередку, де змалку працював як різьбар, виконавець надгробків. Завдяки щасливому випадку познайомився з архітектором Юліаном Захарієвичем, професором Львівської політехніки, українцем з походження, котрий зауважив виняткові здібності хлопця і допоміг влаштуватись йому у Львові на навчання у Промисловій школі, посприяв у наданні стипендії та знайшов роботу у майстернях скульпторів. У 1889 р. здібний молодий скульптор був нагороджений стипендією Крайового відділу та дістав можливість поїхати на студії до Італії. Побувавши у Венеції та Флоренції, він подався до Рима, де навчається паралельно у декількох мистецьких школах та академіях і працює помічником у майстернях знаменитих тоді римських скульпторів, зокрема таких, як Еттору Феррарі. У римських школах Григорій Кузневич відзначився винятково високим рівнем своїх індивідуальних композицій. У 1900 р. у Папській мистецькій школі здобув першу нагороду за пластику і другу за рисунки. У 1901 р. у королівському Інституті красних мистецтв Григорія Кузневича нагороджено першою відзнакою і спеціальним визнанням за скульптурну композицію „Гончар". Ця статуя стала причиною загальної уваги до скульптора. Твір придбала львівська влада та подарувала Художньо-промисловому музею (статую знищено під час радянської окупації Львова). Визначною скульптурою Григорія Кузневича із цього періоду

слід уважати композицію „Перший хлібороб“, яка привернула увагу громадськости своїми високими мистецькими рисами. Оригінал цієї роботи виставлявся у музеї мистецтв у Варшаві. Не маючи надалі коштів на перебування у Римі, Кузневич повернувся до міста своїх перших мистецьких студій — до Львова. Якийсь час він працював у майстерні скульптора Юліана Марковського, а згодом організував власну скульптурну майстерню, де виконував численні різьбарські, декоративні та монументальні замовлення. З цього періоду відомі його композиція „Фортуна“ для ощадної каси у Львові 1892 р., пам'ятник Я. Кілінському у Стрийському парку у Львові 1894 р., пам'ятники С. Щепановському та Б. Гловацькому на Личаківському кладовищі у Львові 1906 р., портрети Т. Шевченка 1908, 1914 рр.

У 1907 р. Григорій Кузневич звернувся до властей з проханням надати урядову стипендію на творче відрядження до Парижа або Мюнхена, та йому було відмовлено, після чого того ж року митець виїхав до США. В американському середовищі скульптор проявив неабияку художньовиробничу і творчу активність. Кузневич працював у Нью-Йорку, Клівленді, Пітсбурзі, Елізабетсбурзі, Філадельфії, створюючи головно елементи скульптурного декору мостів, віадуків та монументальних урядових будівель. Нав'язавши контакти з українською еміґрацією, виконував скульптурні роботи для церков (Філадельфія, Клівленд, Пітсбург), читалень та народних домів, створив також погруддя Тараса Шевченка. Григорій Кузневич створив також проект пам'ятника Шевченку для Києва, цей проект виставлявся на міжнародному конкурсі у 1910 р.

У зв'язку з проведенням київського конкурсу на найкращий пам'ятник Тарасові Шевченку Кузневич спеціально приїхав до Львова, щоб узяти участь у третьому турі, для якого виконав три варіанти проекту. Однак сталося так, що проекти не прибули до Києва у визначений конкурсними умовами термін, і скульптор у цьому турі конкурсу участи не взяв. Однак, заглибившись у тему створення образу Т. Шевченка, Григорій Кузневич виконує присвячену 100-м роковинам від дня народження Шевченка (1814—1914) меморіальну таблицю для Станіславова, паралельно з цим створює також погруддя поета, ще одну таблицю для Богородчан і пам'ятну медаль з Шевченковим портретом. У 1914 р. для концертного залу Музичного інституту ім. Лисенка у Львові Кузневич виконав два погруддя — Т. Шевченка та М. Лисенка, які були встановлені в концертному залі обабіч сцени.

З початком Першої світової війни Кузневич переїхав до рідного села Старе Брусно. Тут і застали його російські окупаційні війська. Нав'язавши з ними контакт, Кузневич виїжджає на Велику Україну і зупиняється в Одесі, маючи намір виїхати звідти за кордон. Через брак засобів до існування підробляв ремонтом годинників. У 1919 р. повернувся до рідного села, де залишається жити на постійно.

У міжвоєнний період від пропозицій обійняти викладацькі посади у художніх закладах Кракова і Познаня відмовляється. Вирізьбив тоді надгробок Миколая Назаревича у Шуткові біля Любачева (1935) у Польщі, Василя Жуківця у Старому Брусні, Марії Савицької у Плазові, родини Жарських біля Рави-Руської, пам'ятник польським воїнам, полеглим 1918 р. у Горинці, а також погруддя Т. Шевченка для читалень „Просвіти“ у Цетанові й Старому Брусні.

Принагідно Григорій Кузневич займається декоративною різьбою в дереві та стінним малярством. На початку XX ст. вирізьбив і намалював образи іконостаса церкви у Старому Брусні; реалізував поліхромію греко-католицької катедри у Філадельфії, а також церкви у Цетанові (1936—1939) і Старому Брусні (1939), яка так і залишилась незакінченою. У 1946 р. переїхав на терени Радянської України разом з родиною і оселився у селі Гопачівці біля Львова у свого племінника Миколи Кузневича. Там і помер у 1948 р.

Якщо Григорій Кузневич у стильовому плані виступає як неокласик у римському варіанті, то Петро Війтович найбільш чітко представляє запізнілий віденський некласицизм.

Петро Війтович (1862—1936) народився у Перемишлі. Навчався спочатку у львівського скульптора Леонардо Марконі, представника академізму у скульптурі, а потім — в Академії мистецтв у Відні, вчитель Каспер Цимбуш. Після дуже успішного закінчення навчання в академії його 1890 р. відзначено і нагороджено за двофіґурну композицію „Викрадення сабінянки". На рік він був відряджений до Рима. Ще в період навчання Петро Війтович успішно виступає на художніх виставках у Кракові з роботами „Після купелі", „Персей", „Раб", „Людина, що кидає спис" (1888—1890). Твори „Після купелі" і „Раб", а також „Викрадення сабінянки" придбав Національний музей у Кракові.

Однорічне відрядження до Рима не дало скульпторові позитивних результатів. Маючи добре фінансове забезпечення, він витратив кошти не за призначенням. Недовго попрацювавши у Відні та Будапешті, повернувся до Львова, де у цей час дуже активно розгортається будівництво пишно оформлених скульптурою будівель: головного вокзалу, оперного театру, музею художнього промислу, костелу Єлизавети і багатьох інших, неначе спеціально планованих до приїзду цього винятково талановитого та працьовитого скульптора, який уже мав досить великий творчий доробок, репрезентований у музеях Відня та Кракова. Роботи П. Війтовича відзначаються цілісною подачею стильової концепції, внутрішньою настроєвістю образів, тонким смаком і пластичним чуттям у передачі елементів оголеного тіла та драперій у статуях. Його роботи характеризує поетика у передачі лінійних елементів, і це наближає їх до пластики творів О. Архипенка. Творчість П. Війтовича заімпонувала львівському латинському архиєпископу Більчевському, який був ініціатором будівництва костелу Єлизавети у Львові. Скульптурні оздоби фасаду й інтер'єру він доручив Петрові Війтовичу. Крім львівських замовлень, скульптор виконує багато робіт на теренах Польщі — у Кросні, Яслі, Любліні. Вже у двадцятих роках скульптор виконав у мармурі пам'ятник архиєпископу Більчевському — наднатуральної величини статую для інтер'єру катедрального собору у Львові. Помер Петро Війтович 1936 р. у великій скруті, в будинку для людей похилого віку у Львові.

За своїми стильовими прикметами до групи пізніх віденських неокласиків належить Михайло Бринський (1883—1957). Родом він із міста Долини на Івано-Франківщині. Завдяки щасливому збігу обставин виходець із бідної селянської родини потрапив на навчання у художньо-промислову школу в місті Закопаному на півдні Польщі. Навчання закінчив у 1905 р. Продовжив освіту у художньо-промисловій школі у Відні, яку закінчив у 1913 р. У Відні він навчався скульптури в австрійського анімаліста Штрассера. За його сприяння Бринському доручено створення па-

м'ятника робітникам, розстріляним під час голодових заворушень у Відні 1911 р. Схвально сприйнята критиками та суспільством символічна, виконана у граніті, надгробна статуя робітника започаткувала утвердження імени скульптора Михайла Бринського в українському мистецтві[5]. У цей час до Відня приїхав чеський скульптор Вацлав Мислбек, щоб підшукати собі помічників для завершення робіт над пам'ятником св. Вацлаву у Празі. Бринського з Мислбеком познайомив професор Штрассер, і надалі, аж до 1918 р., коли був відкритий пам'ятник св. Вацлаву, Бринський працював у Празі, в майстерні Мислбека. У цей тривожний воєнний час Бринський вступив на навчання до Празької академії мистецтв, де навчався під керівництвом відомого скульптора Яна Штурзи, у якого тоді ж навчався й Іван Севера, який приїхав із Петербурга, своєчасно передбачивши перспективи Жовтневого перевороту[6]. Під керівництвом Яна Штурзи Бринський 1926 р. успішно закінчив навчання у Празькій академії, виконавши прекрасну дипломну роботу „Еней рятує батька". У Празі Михайло Бринський працював до кінця свого життя[7].

Світову славу здобув своєю творчістю Олександр Архипенко (1887—1964). Майстерність цього скульптора у перші десятиліття XX ст. еволюціонувала дуже швидко[8]. Він спробував вчитися у Паризькій школі образотворчих мистецтв, але після двох тижнів навчання відмовився від цього наміру. Побував у майстерні Огюста Родена, де на той час студіювали Михайло Паращук[9] та Іван Кавалерідзе[10], але це середовище його теж не вдовольняє. Він зупиняється на вивченні пам'яток світового мистецтва у Луврі. Споглядаючи вікові твори культури людства, скульптор прагнув вникнути у глибинну сутність їх пластичних вирішень. Йому імпонують зразки культур Єгипту, Асирії, Вавилону, античної Греції, тобто тих епох, у яких внутрішня суть твору „просвічує" назовні, її можна побачити або відчути. Збагнувши цей лад, гармонійність композиційних укладів різних епох, О. Архипенко знайшов відправні точки для своїх творчих спрямувань. Він вивчає не кінцеві етапи творчости різних епох, а лише їх „нульові", вихідні творчі позиції. Це дало йому безліч нових, але тепер уже індивідуальних, власних варіантів творчих вирішень[11].

Хоч О. Архипенко працював протягом майже всього XX ст. у контексті світового мистецтва, яке проголосило гасло безпредметности і безідейности мистецтва, його творчість — зрештою, як і творчість Пабло Пікассо чи Генрі Мура,— ніколи ні безпредметною, ні безідейною не була. Уся творчість цього скульптора — це безперервний пошук нових ідей, нових задумів, матеріалів, жанрів, творчих орієнтацій, технічно-матеріальних засобів, стильових інновацій. Аванґардизм Архипенка глибоко творчий, мистецький, емоційно пережитий. Це органічний напрямок, корені якого в

[5] Пачовський В. Різьбар Михайло Бринський // Ілюстрована Україна.— 1913.— №21; № 22.— С. 7.

[6] Див.: Крвавич Д. Іван Васильович Севера.— К., 1958.

[7] Гапак С. Михайло Бринський.— Прага, 1971.

[8] Архипенко Олександр. Теоретичні нотатки // Хроніка 2000. Наш край.— 1993.— № 5 (7).— С. 208—255.

[9] Степовик Д. Михайло Паращук. Життя і творчість.— Едмонтон; Торонто; Київ, 1994.

[10] Іменко А. Кавалерідзе — скульптор.— К., 1967.

[11] Архипенко.— Берлін, 1923.

мистецькій культурі рідного краю, зокрема у пластиці Трипілля. Мистецтво О. Архипенка глибоко національне, українське за своїм духом і стилістикою, гармонійною суттю. Архипенко створив у скульптурі одні з найглибших образів Івана Франка та Тараса Шевченка, до постатей яких звертався неодноразово.

Далеко важчі, ніж в Архипенка, еміґраційні умови склалися у Михайла Бринського у Празі та Михайла Паращука в Софії. Обох не сприйняли культурні середовища Чехії, Словаччини та Болгарії, бо вони вважалися представниками консервативних художніх напрямів, уже неактуальних на тлі яскравих аванґардистських течій. У них були замовлення, матеріально вони були забезпечені, постійно працювали творчо, але чуже, непривітне середовище гнітило їх. Можливо, що причиною були нечисленність української еміґрації в цих країнах і брак відповідної мистецької підтримки. Обидва скульптори, доживши за кордоном до старости, намагалися повернутись в Україну, і в обох ці спроби не увінчалися успіхом — М. Бринський помер у Празі 1957 р., М. Паращук — у Софії 1965 р.

Кількісне співвідношення скульпторів у Галичині і за кордоном у міжвоєнний період було не на користь Галичини. У краї тоді творили три видатні майстри — С. Литвиненко[12], М. Павлось і А. Коверко[13]. За кордоном, крім згаданих Архипенка, Бринського, Паращука, працювали Федір Ємець[14], Василь Масютин[15], Єлизавета Скоропадська[16], Костянтин Стаховський[17], Ніна Левицька[18], Оксана Лятуринська[19], Наталія Мілян[20], І. Лошак, тобто досить численна група скульпторів.

Ніна Левицька (1902—1974) — вихованка української студії пластичного мистецтва у Празі. Її творчий доробок становить сотні пластичних робіт станкового характеру. Це переважно твори з тонким чуттям характеру і внутрішнім настроєм — портрети та жанрові композиції, рідше скульптури, метою яких є пошук узагальнювальних, символічних образів („Голова Христа" і „Ранений", 1939 р., гіпс). Ніна Левицька — майстер пластики малого формату, це її улюблений жанр, у якому вона досягла найбільших творчих успіхів.

Оксана Лятуринська (1902—1970) поєднувала в собі талант поетеси, скульптора і живописця. У вирі подій Першої світової війни вона 1923 р. опинилась у Празі, де згодом, 1926 р., вступила на філософський факультет Карлового університету, а також до Празької мистецько-промислової школи, яку закінчила успішно: її роботи „Китаянка", „Янгол" та „Голова

[12] Годій М. Сергій Литвиненко.— Мюнхен, 1956.

[13] Мазур К. Андрій Коверко. Посмертний спогад // Нотатки з мистецтва (Філадельфія).— 1969.— № 9.— С. 65.

[14] Іванець І. Федір Ємець // Мистецтво.— 1932.— № 1.

[15] Масютин Василь Миколайович // Мистецтво України: Біографічний довідник.— К., 1997.— С. 402.

[16] Єлизавета Скоропадська. Із жалобної хроніки // Нотатки з мистецтва.— 1976.— № 16.— С. 75.

[17] Стаховський Костянтин // Енциклопедія українознавства.— Львів, 2000.— Т. 8.— С. 3041.

[18] Попович В. Ніна Левитська, 1902—1974 // Нотатки з мистецтва.— 1976.— № 16.— С. 35.

[19] П. М. Оксана Лятуринська (1902—1970) // Там само.— 1971.— № 11.— С. 47—52.

[20] Мілян Наталія // Енциклопедія українознавства.— Львів, 1994.— Т. 4.— С. 1576.

матері" закупила Чеська академія мистецтв для свого музею. О. Лятуринська виставляла свої твори у Празі, Львові, Відні, Парижі. У 1946 р. еміґрувала до Німеччини, а 1950 р.— до США, де оселилася у місті Міннеаполісі і працювала там до кінця життя.

Високого мистецького рівня пластика Федора Ємця (нар. 1894 р.). Він родом із Харківщини, 1929 р. закінчив Академію мистецтв у Берліні, після закінчення якої працював там асистентом і потім професором бронзоливарництва. Представник так званого українського романтизму у новій формі. Такі роботи Ф. Ємця, як „Дитяча голівка", „Танець", „Купіль", характеризують високий професійний рівень пластики, віртуозне володіння матеріалом, глибоке відчуття об'єму і просторовости укладу фіґури, вміння передати складні танцювальні рухові ситуації у пластиці. Творчість цього майстра належала до найвищих досягнень української скульптури у діаспорі міжвоєнного періоду.

Василь Масютин (1884—1955), родом з Чернігівщини, відзначився як видатний гравер, медальєр, скульптор, живописець і мистецтвознавець. Навчався у Московському училищі живопису, скульптури та будівництва, з 1921 р. працював у Берліні, де залишився до кінця життя. Учасник багатьох художніх виставок. Найбільшу популярність як скульптор В. Масютин здобув великою серією медалей, присвячених постатям української історії та культури, а також численними портретами-погруддями гетьманів П. Конашевича-Сагайдачного, П. Дорошенка, Б. Хмельницького, І. Мазепи. Портретні образи В. Масютина характеризують романтична піднесеність, загостреність характеристик, чіткість композиційних циклів. Як і Ф. Ємець, він один з найбільших знавців техніки бронзи і медальєрства в українській пластиці.

У Берліні періодично працювала Єлизавета Скоропадська. Скульптурою займалася з дитинства ще у гімназії в Петербурзі. Після переїзду до Києва готувалася до вступу на скульптурний відділ Української академії мистецтв, однак політичні події змусили до еміґрації разом з батьком-гетьманом П. Скоропадським. Студіювала у мистецькій школі в Лозанні (Швейцарія), потім — у Берліні. Часті подорожі по різних містах Європи давали багато нових вражень і спонукали до пошуків у пластиці. Є. Скоропадська насамперед портретист, зокрема дитячий. У мистецтві здобула популярність завдяки винятково загостреній чуттєвості й дару схоплювати найтонші риси дитячих характерів. Є. Скоропадська — автор ряду оригінальних надмогильних пам'ятників, інтер'єрних декоративних та станкових пластичних творів.

Наталія Мілян (1896—1941) і Марія Новицька (нар. 1913 р.) працювали у Кракові. Наталія Мілян закінчила у 1925 р. Краківську академію мистецтв у професора К. Лящки, після чого як стипендіат мала мистецьку подорож до Італії, працювала у жанрі дрібної виставкової пластики, учасниця виставок у Кракові та Львові.

Марія Новицька після закінчення Школи пластичних мистецтв і мистецького промислу в Кракові, де студіювала на відділенні скульптури, працювала постійно у Кракові як скульптор-медальєр.

Після Другої світової війни зі Львова на Захід виїхали С. Литвиненко, М. Мухин[21] (в еміґрації знаний під ім'ям Богдан), А. Павлось[22], М. Че-

---

[21] Мухин Микола // Енциклопедія українознавства.— Львів, 1996.— Т. 5.— С. 1669.

[22] А. Павлось [Павлось Антін] // Там само.— С. 1901.

решньовський[23] та А. Коверко. Тут працювали Григор Крук[24], Леонід Молодожанин, Петро Капшученко та ін. Долі цих людей склалися по-різному, однак можемо впевнено сказати, що скульптори української діаспори після Другої світової війни мали беззаперечні досягнення. Завдяки творчій і життєвій наполегливості вони досягли неабияких мистецьких результатів.

Григорій Крук (1911—1988) — винятково талановитий скульптор із власним яскравим творчим обличчям і чітко сформованими засобами пластичного вислову. Його невеликі за розміром бронзові композиції вимоделювані на грані гротеску, але сповнені внутрішньої теплоти, великої вітальної життєствердної сили і високої мистецької культури. Г. Крук родом із Івано-Франківщини. Закінчив 1934 р. Львівську художньо-промислову школу, а 1937 р.— Краківську, 1940 р.— Берлінську академію мистецтв. Після Другої світової війни жив у Мюнхені. Григорій Крук — людина великої працездатности та творчого темпераменту. Багато місця у його творчості займають мотиви з життя галицького села. Величавий „Сидячий селянин“ (композиція, присвячена батькові скульптора), по-філософськи задуманий „Сівач“, сповнена глибокого драматизму композиція „Велика п'ятниця“, монументальна за формою пластичної подачі фіґура „Селянин перед судом“ — Григорій Крук створив велику серію таких творів високого мистецького рівня.

Леонід Молодожанин (Лео Мол)[25] народився на Волині. Це видатний майстер української скульптури, митець світового рівня. Прихильник мистецької течії, яку можна назвати неоакадемізмом XX ст. У зв'язку з подіями Другої світової війни еміґрував на Захід. Навчався у Гаазькій та Віденській академіях мистецтв, з 1949 р. живе у Вінніпезі. Леонід Молодожанин володіє винятковим чуттям цільної, глибинної скульптурної форми, загостреним баченням характеру моделей. Він особливо виявив себе як портретист, котрий зумів поєднати цілісність скульптурних об'єктів з їх органічною деталізацією, яка, проте, не порушує великих скульптурних об'ємів, дає настрій цілісної, внутрішньо організованої пластичної форми. Глядач, який на Заході уже давно втомився від аванґардистських пошуків, відчуває своєрідне полегшення, коли бачить твір, сповнений пластичної органічности, образної глибини і візуальної переконливости, життєвої правди. Якраз такою і є творчість Л. Молодожанина. Основні його твори — пам'ятник Т. Шевченкові у Вашингтоні (1964) та Буенос-Айресі (1971), Володимиру Великому в Лондоні (1990), численні портрети видатних особистостей історії та сучасности: художника Д. Джексона (1962), митрополита Іларіона (1968), Д. Айзенгавера, В. Черчілля та папи Івана Павла II, кардинала Йосифа Сліпого, М. Лисенка, О. Кошиця та ін. Скульптор відзначений багатьма світовими нагородами за досягнення у ділянці мистецтва. Його твори зберігаються у багатьох музеях американського та європейського континентів.

Ориґінальна, сповнена глибокої чуттєвости та ліризму творчість скульптора Михайла Черешньовського (1911—1994). Він з однаковим успі-

---

[23] Михайло Черешньовський. Статті, спогади, матеріали.— Нью-Йорк, 2000.

[24] Попович В. Українська тематика в творах Григора Крука // Нотатки з мистецтва.— 1986.— № 26.— С. 25.

[25] Лео Мол. Парк скульптури у Вінніпезі: Альбом.— [Б. м.], 1995.

хом працює у сфері станкової та монументальної пластики. Михайло Черешньовський родом із села Стежниці на Лемківщині. Навчався у Коломийській художньо-промисловій школі та Краківському інституті ім. Щепановського. 1947 р. еміґрував за кордон. М. Черешньовський створив шість пам'ятників, споруджених у США та Канаді: три — Лесі Українки, пам'ятники героям України в Елленвілі (штат Нью-Йорк), о. Григорію Грушці у Кергсоні, Олегу Ольжичу в Лігайтоні (штат Пенсільванія). Скульптор займався також декоративною різьбою. Відома його різьба іконостаса в українській католицькій церкві св. Йоана Хрестителя біля містечка Гантера (штат Нью-Йорк). Загальна стильова спрямованість пластики М. Черешньовського — стриманий модернізм. Він визнавав витончено плавні лінійні форми, дуже узагальнені силуети у його пластичних роботах внутрішньо опоетизовані, іноді задумливо меланхолійні, що надає їм неповторного настрою.

Унікальне явище в українській скульптурі XX ст.— постать Богдана Мухина (1916—1962). Мистецьке навчання Мухин розпочав у Харкові, продовжив — в Одеському художньому інституті. У 1936 р. закінчив Київський художній інститут. З 1940 р. його яскравий творчий талант визнано на виставках Львова. Після закінчення війни еміґрував за кордон: спершу до Німеччини, а потім, у 1949 р.— до США. Творчість скульптора — це модельовані у воску винятково експресивні, романтичні композиції на теми української давнини: запорожці, чумаки, князі. З великою майстерністю творив він образи тварин: коней, волів тощо. Роботи Б. Мухина, з одного боку, нагадують сповнені степової романтики шедеври скіфського золота, з другого — нерозривно пов'язані з традиціями української пластики XX ст.

Антін Павлось (1905—1954) еміґрував до США після Другої світової війни. Родом із с. Гостинного біля Грубешова на Лемківщині. У 30-х роках навчався у Львівській художньо-промисловій школі. Його твори — це станкові, невеликі за розміром композиції, цікаві мотиви образу оголеної жінки. З великим відчуттям, подібно, як і Б. Мухин, працював над мотивами із зображенням вершників і св. Юрія, Данила Галицького, Романа Галицького, а також погруддями-пам'ятниками Т. Шевченка і Б. Хмельницького. Відомі роботи-портрети О. Новаківського (1934), „Жниця", „Крилос-княгиня", „Мати", „Материнство". Антін Павлось — майстер фіґурної композиції, скульптор. Доля його склалася так, що він не зміг реалізувати себе у масштабніших творах із тривких матеріалів. Однак висока мистецька вартість його пластичних робіт безсумнівна.

Після Другої світової війни у США працює Сергій Литвиненко (1899—1964) — відомий прекрасним пам'ятником на могилі І. Франка на Личаківському кладовищі у Львові (1933). В еміґрації створив серію портретів, а також композиції „Гетьманівна" та „Праця" (обидві — 1957 р.).

Петро Капшученко (нар. 1915 р.) навчався скульптури в Україні та Німеччині. З 1949 р. проживав в Аргентині, а з 1963 р.— у Філадельфії (США). П. Капшученко працював у жанрах станкової та монументальної пластики: „Іспанський танок", „Чекають", „Козак з бандурою", „Гопак" — це твори з виразними, гострими характерами, не раз — з рисами гротеску. Його композиції на релігійні теми сповнені глибокого відчуття духовности („Благословіння"). Петро Капшученко — автор монументального пам'ятника великій княгині Ользі перед українською автокефальною пра-

вославною церквою в Баунд-Бруку та пам'ятника митрополитові В. Липківському (там же). Обидві монументальні роботи виконано на високому професійному рівні, з глибоким розумінням художнього синтезу архітектури і пластики.

Скульптор Михайло Дзиндра належить до численної третьої хвилі еміґрації, тобто еміґрації після Другої світової війни. Львів тоді покинули скульптори М. Черешньовський, С. Литвиненко, Б. Мухин. Залишився тут Іван Севера, який тільки у 1934 р. приїхав з Берліна, побувавши перед тим у багатьох країнах Європи, та Нестор Кисілевський, який покинув навчання у Краківській академії мистецтв і був замолодим, щоб йому робити якісь політичні закиди. Та Нестору Кисілевському все-таки знайшли якусь „зачіпку" і засудили на 10 років позбавлення волі у ГУЛАГу.

Михайло Дзиндра народився 1921 р. в с. Демні, каменярському осередку біля Львова. Мистецьку освіту здобув у Мистецько-промисловій школі, де скульптуру тоді викладали професор Іван Севера та Микола Мухин. Після закінчення школи на деякий час виїжджає до Братислави у Словаччині, де працює виключно в студії декоративної різьби. Однак життєві реалії підказали Дзиндрі того ж року виїхати до Німеччини. Уже десь на початку 50-х років творчу свідомість молодого скульптора опановує світогляд популярної на Заході модерної скульптури, коли він покликом долі опиняється у Сполучених Штатах. Чуттєво відчувши себе у вимріяному середовищі, скульптор формує своє творче кредо митця-аванґардиста, визнавця абстрактної скульптури як стрижневої творчої програми-ідеології, якій він залишиться вірним назавжди. Оцій глибокій переконаності у непохитності своїх новаторських засад Михайло Дзиндра має завдячувати свою творчу кар'єру у Сполучених Штатах. На початку 1990-х років скульптор повернувся на постійне проживання в Україну[26].

* * *

Скульптура української діаспори майже впродовж трьох четвертин XX ст. творилася у цілковитій ізоляції від краю, за „залізною завісою", якою відгородив Україну від світу комуністичний тоталітаризм. Однак доля розпорядилася так, що вирішальним чинником стали не задуми окупантів, а незламний дух народу, який створив духовні цінності, що збагатили культурне надбання української та світової пластики.

Еміґрація представників різних спеціальностей українського мистецтва протягом XIX—XX ст. мала, залежно від специфіки кожного мистецького фаху, свій характер. Дуже бажаними, з огляду на спеціальність, були майстри з декорування церковних інтер'єрів та з іконопису, тому що храми — від найпростіших церков до соборів — споруджувалися на всіх етапах існування української еміґрації. Масштабність їх залежала великою мірою від зростання економічного становища української діаспори. Подібним було становище скульпторів, переважно пов'язаних із будівництвом пам'ятників, оскільки будівництво також вимагало наявности матеріально-фінансових ресурсів окремих еміґраційних громад.

[26] Див.: Мисюта Б. Скульптура Михайла Дзиндри.— Івано-Франківськ, 2001.

Зовсім інакше малася справа з майстрами станкового живопису, виставочної скульптури і станкової чи книжково-журнальної графіки. Ці спеціальності здебільшого розраховані на індивідуального покупця чи видавця, які здебільшого були мешканцями великих культурних, найперше европейських, канадських чи австралійських центрів. Тут художники дуже швидко об'єднувалися у мистецькі спілки чи угруповання, тут часто відбувалися художні виставки, тут створювалися художні салони, де можна було реалізувати свої роботи чи дістати замовлення на індивідуальні, роблені з натури або на базі родинних фотографій пам'ятні портрети тощо. Тут, зрештою, формувалися чи еволюціонували естетичні уподобання української еміграційної громадськости.

Такі мистецькі напрями, як постімпресіонізм, символізм, неоромантизм, арт-деко, модерн, співіснують, взаємно суперничають на грандіозних всесвітніх виставках, які намагаються об'єднати культурні досягнення свого часу. Українське мистецтво, освоюючи досвід світової культури, виходить, іноді само цього не усвідомивши, на загальноевропейську, а навіть світову арену. В надвечір'я XIX ст. поглиблюються і стають систематичними контакти українських митців з такими поважними европейськими центрами, як Париж, Мюнхен та Краків. Нові покоління молодих майстрів чимраз частіше виїжджають за кордон, щоб випробувати свої сили у всьому новому, що народжувалося у великих мистецьких середовищах.

Цей процес особливо активізувався на початку XX ст., коли европейська мистецька спільнота стикається з напливом дуже талановитих митців, рівень яких співмірний з тогочасними вершинними досягненнями світового мистецтва. Українські художники з учнів і послідовників перетворюються на рівноправних соратників, а з часом претендують на лідерство у заснованих ними художніх напрямах.

Мистецька критика за кордоном уперше розглядає українське мистецтво як самостійне явище, що володіє власними мистецькими традиціями і сильним творчим потенціалом. У чужоземних публікаціях, присвячених художнім виступам українських майстрів, передовсім підкреслюється яскрава самобутність українського мистецтва, його наближеність до естетичних коренів народної творчости[27].

Протягом XIX—XX ст. відбувся процес увсесвітнення українського мистецтва. У першій половині XIX ст. центром притягання для молодих вихідців з України, які прагнули здобути художню освіту за кордоном, був Рим. У другій половині століття ним став Париж. Про це писав, зокрема, І. Рєпін: „При теперішній повідомленості й швидкому загальному розвиткові трудно втримати молодих людей вдома. Париж, столиця світу для різних проявів життя, манить до себе художників усіх країн. Туди, як у нас на Запоріжжя свого часу, стікаються усі браві голови і пізнають усьому ціну, там міряються силами, хоча борсаються у цій столиці і гинуть масами, як мухи в мухоловці, важко відсторонитися від цього гирла життя; треба мати колосальні сили, щоб залишитись тут самим собою“[28].

---

[27] Асеева Н. Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры. Конец XIX — начало XX века.— К., 1989.— С. 5—7.

[28] Репин И. Е. Далекое и близкое.— Москва, 1960.— С. 401.

На переломі століть другим у Європі таким притягальним мистецьким центром був Мюнхен. Митців приваблює можливість здобути тут ґрунтовні професійні знання. Помимо Мюнхенської академії з прекрасно налагодженою системою викладання, тут почали діяти дві приватні школи художників Антона Ажбе і Шимона Холоші. Обидві школи мали великий вплив на академічні системи, практиковані в тогочасній Європі. Антон Ажбе, випускник Віденської і Мюнхенської академій мистецтв, 1891 р. заснував у Мюнхені приватну художню школу. Базувалася вона на пошуках колористичної виразности і пленерному малярстві. У школі А. Ажбе навчалися, зокрема, І. Грабар і В. Капцінський[29].

Шимон Холоші, угорський художник, випускник Мюнхенської академії мистецтв, керував приватною школою у Мюнхені з 1886 р. Прагнув до відображення угорської дійсности з її національною своєрідністю, спрямовував учнів до пленерного малярства[30]. У Мюнхені на початку XX ст. підвищують свою мистецьку майстерність такі видатні митці, як А. Мурашко, Г. Нарбут та інші. Становище змінюється щойно в 1910-х роках, коли молоде покоління українських художників І. Кавалерідзе, Л. Кримаренко, О. Екстер, К. Трипільська, С. Колесников, О. Архипенко, М. Бурачек, С. Налепінська-Бойчук та інші, котрі раніше навчалися у Мюнхені, виїжджають на навчання до Франції. Мюнхен втрачає своє значення, поступившись місцем Парижу. Внаслідок широкого контакту з новими течіями світового мистецтва багато хто з учорашньої молоді у наступні десятиліття став педагогом, у деяких з них навіть з'явились власні мистецькі школи. Набуті у Парижі, Мюнхені та Кракові знання, майстерність і досвід, без усякого сумніву, дали результат, тому що згодом з'явилися випускники майстерень і шкіл М. Бойчука, Л. Блох, О. Новаківського, М. Мурашка, Г. Нарбута та інших.

У наш час стало очевидним, що українське мистецтво неможливо розглядати як ізольоване явище, яке існувало поза європейським контекстом. Творчість українських майстрів становить внесок у європейську культуру. Однак українське мистецтво в його зв'язках із Заходом до кінця XIX ст. не вивчалось зовсім.

Імена деяких художників-українців, які здобули успіх за кордоном, у середині XX ст. вже були забуті у себе на батьківщині. Ще у недавньому минулому творчість таких митців, як О. Архипенко, М. Бойчук, Д. Бурлюк, або просто ігнорувалась[31], або не розглядалась у зв'язку з художнім процесом в Україні. Такі художники — уродженці України, як М. Башкірцева, І. Похітонов та інші, що вважали Україну своєю батьківщиною, механічно зараховувались до російської художньої школи.

Наприкінці XIX ст. у Парижі стажувалися і працювали такі представники українського мистецтва, як В. Орловський, С. Васильківський, М. Самокиш, І. Похітонов, М. Ткаченко, М. Гриценко, С. Костенко. З часом участь українських митців у європейських виставках стає ширшою. Відчувається прагнення їх не тільки засвоїти досвід і досягнення чужоземних майстрів, але і бажання здобути визнання.

---

[29] Див.: Молева Н. М. Школа А. Ажбе. К вопросу о путях развития художественной педагогики на рубеже XIX—XX века.— Москва, 1958.

[30] Популярная художественная энциклопедия.— Москва, 1886.— С. 364.

[31] Див., зокрема: Нога О. Давид Бурлюк і мистецтво всесвітнього авангарду.— Львів, 1993.

Першим із французьких інтелектуалів, який зацікавився видатними особистостями українського мистецтва, був Гійом Аполлінер, котрий, поміmo робіт про деяких українських художників, що виставлялися у Парижі, написав спеціальну статтю „Релігійне малярство Малоросії", присвячену групі художників, яку очолював молодий тоді Михайло Бойчук (1882—1938). Г. Аполлінер писав про бойчукістів: „Вони прямують до того, щоб зберегти недоторканими традиції релігійного малярства України. В цьому вони досягли успіху, і їхні твори, старанно виконані, з хорошим рисунком, є втілення візантинізму. Всі вони застосовують нескладну композицію, золоті тла, дбайливе опрацювання у своїх невеликих картинах на найсучаснішу тематику „Пастушка гусей", „Архітектор", „Читолеча", „Ідилія" і т. д."[32]

У Парижі на переломі століть панував дух православного скульптора Огюста Родена, і більшість скульпторів першої половини XX ст. вважали себе його учнями, навіть не будучи з ним знайомими. Такі митці, як Леонора Блох (1881—1943), Михайло Паращук (1878—1963), Іван Кавалерідзе (1887—1978) або захоплювались мистецтвом О. Родена, працюючи у Парижі, або навчались у когось із його учнів. Один із них, Еміль Бурдель, мав колосальний вплив на багатьох скульпторів XX ст., серед них були і Мештрович, Вігеллан, Міллес, Дуніковський, Литвиненко, Кавалерідзе, Мітновідер, Паращук, Трипільська.

Однак не можна сказати, що всі скульптори — творчі індивідуальності, сформувавшись на паризькому ґрунті, стали виразниками паризької школи. Були бунтарі і новатори, котрі ламали своєю творчістю усі канони попередніх періодів, здобуваючи часом полярні оцінки — від захоплених до нищівних. До таких у першу чергу слід зарахувати Олександра Архипенка. Підставові відомості з ділянок рисунка, живопису та скульптури молодий митець набув у Київському художньому училищі, а потім — у Московському училищі живопису, скульптури і архітектури. У 1906 р. відбулася його перша персональна виставка, він бере участь у численних групових творчих демонстраціях московських художників. У 1908 р. Архипенко вступає у Паризьку школу образотворчих мистецтв, правда, невдовзі полишає цей навчальний заклад і вирішує присвятити себе вивченню старовинних пам'яток скульптури в музеях Франції і Німеччини. Власне тоді його захоплюють ідеї кубістів, і Архипенко примикає до їхніх творчих груп. У 1910 р. на виставках у Парижі та Берліні Архипенко вперше виставляє свої аванґардні роботи. Тоді його запримітив Гійом Аполлінер і відтоді уважно стежив за незвичайною творчістю цього унікального майстра, який зробив переворот у творчому мисленні митців світового аванґарду, вірним ідеям якого залишився до кінця життя.

* * *

Діаспора дала українському мистецтву низку яскравих постатей у ділянці графіки. Досить назвати такі імена, як Едвард Козак, Микола Бутович, Святослав Гординський, Яків Гніздовський, Юрій Кульчицький, Петро Андрусів, Тарас Венгринович, Антін Малюца, Софія Лятуринська, Василь Кричевський... Однією з найяскравіших постатей у цій численній групі митців є Едвард Козак.

[32] Цит. за: Асеева Н. Ю. Украинское искусство...— С. 109.

Едвард Козак (1902 р., с. Гірче на Стрийщині — 1992 р., Детройт, США) навчався у художній студії Олекси Новаківського у Львові, а також у професійних школах Відня і Любліна. Доля пов'язала цього митця з такою видатною особистістю української культури, як видавець Іван Тиктор, власник концерну „Українська преса". Наприкінці 1920-х років Едвард Козак подає свої малюнки до деяких газет Тиктора, але вже скоро, в міру розширення концерну, охоплює своїм мистецтвом усю його видавничу продукцію. Ідея національного виховання засобами газетно-журнального і книжкового друку так захопила митця, що він і сам стає ініціатором багатьох починів і душею важливих напрямів роботи. Найбільше творчої енергії митець зосереджує на двох виданнях: часописі для українських дітей „Дзвіночок" та журналі сатири і гумору „Комар". З цими виданнями переважно асоціюється образ Едварда Козака (Еко). Справді, українське мистецтво ще не знало такої сили художньо-сатиричного виразу, такої компетентности та інтелектуальної глибини. На той час уже був досвід карикатурного рисунка П. Ковжуна, М. Бутовича, Р. Лісовського, Я. Струхманчука, О. Куриласа, але у них змістова проблематика була дещо завуженою, злокалізованою. Е. Козак істотно розширив її тематичні рамки, наблизив українську карикатуру до уніфікованого виду цього жанру, який на той час домінував у Європі. У 1930-х роках виходить друком одна з великомасштабних робіт Едварда Козака, важлива для усієї української культури,— ілюстрації до „Лиса Микити" Івана Франка.

Після Другої світової війни Е. Козак очолює українську спілку образотворчих митців у таборах для переселенців. На початку 1950-х років переїжджає до США і проживає у місті Варрен (штат Мічиган). У 1990 р. разом із синами Юрієм і Яремою приїхав до Львова, де у приміщенні Львівського музею етнографії та художнього промислу 21 травня відкрито виставку його творів[33].

Видатне місце в українській графіці належить дослідникові мистецтва Святославу Гординському, про сакральне малярство якого вже згадувалось у цій статті.

Святослав Гординський (1906, Коломия — 1993 р., Верона, похований у Баунд-Бруку, штат Нью-Джерсі, США), мистецтвознавець, художник, поет, перекладач, графік. Студіював у мистецькій школі Олекси Новаківського у Львові, з 1924 р.— в Берлінській академії мистецтв та з 1928 р.— в Академії Жульєна в Парижі. Член ради Союзу українських митців у Парижі. 1931 р. повернувся до Львова. Один із засновників Академії незалежних митців (1931—1939). У 1939—1941 рр. працював у Кракові. З 1944 р. перебував у Німеччині. 1947 р. переїхав до США. Як художник працював у ділянках станкового і монументального живопису, станкової та книжкової графіки. Оздобив понад 30 церков в Америці, Європі та Австралії. Написав ряд фундаментальних наукових монографій: „М. Глущенко" (1934), „Тарас Шевченко-маляр" (1942), „Павло Ковжун" (1944), „Архипенко — 50 творчих років" (1960, англ. мовою), „Українська ікона 12—18 ст." (1973), „Лео Мол" (1984, англ. мовою), „Крук, Павлось, Мухин" (1947), а також численні статті на літературні і мистецькі теми. Гординський, як професійний дослідник мистецтва, вже у 1930-х роках, охоп-

[33] Едвард Козак: Каталог / Упор. Василь Откович, Роман Яців.— Львів, 1990.

люючи поглядом процеси та явища української і загальноєвропейської художньої культури, не спромігся побачити лише одного суттєвого фактора — ролі у цих процесах самого Гординського-художника. Його твори, здебільшого станковий живопис та станкова графіка, появившись на виставках, відразу здобували схвальну оцінку критиків, були опубліковані в каталогах виставок, з'являлися у вигляді обкладинок книжкових видань і журналів, ілюстрацій і рекламних рисунків чи просто декоративної промислово-дизайнерської графіки. Тодішні українські мистецтвознавці постійно стежили за форсованим розвитком творчости художника і бачили її у різних, вужчих і ширших контекстах (В. Січинський, П. Ковжун, М. Драґан, М. Голубець), а проте не розглянули її, хоча на той час С. Гординський був сформованою творчою індивідуальністю. Перша спроба організації ширшої виставки творчости С. Гординського з каталогом творів була зроблена у Львові 1989 р.: у приміщенні Музею етнографії та художнього промислу заходами Мирона Яціва тоді виставлено 52 твори станкового малярства (олія), 61 експонат станкової графіки, 45 експонатів з ділянки книжкової графіки, 9 обкладинок журналів, 8 зразків плакатної графіки, 16 екслібрисів, 21 листівка і 15 зразків газетно-журнальної графіки. Каталог виставки видано у скромному естетичному оформленні[34].

Із мистецтвом української діаспори пов'язана творчість Миколи Бутовича, видатного графіка, який втілив у своїй творчості, може, найбільш сконденсований згусток традицій цього виду мистецтва в Україні, відправною точкою котрого було мистецтво Г. Нарбута.

Микола Бутович (1895, с. Петрівка на Полтавщині — 1961, м. Гакензан поблизу Нью-Йорка, США), живописець і графік. Навчався 1906—1913 рр. у кадетському корпусі у Полтаві, згодом — в Академії мистецтв та Вищій художньо-промисловій школі у Празі. Продовжив освіту в Берліні у 1922—1926 рр., в Академії графічних мистецтв у Лейпцигу. У 1920—1930-х рр. проживав у Парижі та Югославії; у 1930—1940-х рр.— у Львові. Львівський період — один із найбільш плідних у творчості цього митця. Працював у Львівській художньо-промисловій школі. Після 1947 р. проживав у США, працював у галузі книжкової та промислової графіки, театрально-декоративного мистецтва. М. Бутович належав до групи графіків — послідовників Г. Нарбута, які разом з П. Ковжуном та Р. Лісовським остаточно сформували український поліграфічний та художній шрифти і заклали основи сучасної української декоративної поліграфічної стилістики. У мистецькому доробку М. Бутовича переважають теми українських народних звичаїв, міфології та фольклору. Його роботи наповнені гумором та гротеском. Працював також у галузі монументального мистецтва[35].

Визначне місце в історії мистецтва посів Яків Гніздовський (1915, с. Поличне Тернопільської обл.— 1985, Нью-Йорк), графік, живописець, кераміст, мистецтвознавець. Студіював у Варшаві. У 1945 р. закінчив Академію мистецтв у Загребі. Виставлявся у Мюнхені (1947), Міннеаполісі, Сан-Пауло (1950, нагороди за дереворит і олію), брав участь у збірних виставках у Нью-Йорку. У 1954 р. відбулася його персональна виставка.

---

[34] Святослав Гординський: Каталог / Упор. Мирон Яців.— Львів, 1989.

[35] Горбачов Д. О., Забочень М. С. Бутович Микола // Мистецтво України. Енциклопедія.— К., 1995.— Т. 1: А—В.— С. 272.

Я. Гніздовський, почавши від реалістичного історизму, поступово перейшов до експериментально-аванґардного мистецтва. Йому належать графічне оформлення багатьох книжок, виданих в еміґрації, дереворити, ужиткова графіка з яскраво вираженою, індивідуально сформованою манерою почерку. Часто працював він і в ділянці станкової пластики та кераміці. Творча манера Я. Гніздовського є індивідуальним творчим феноменом, який великою мірою визначає стильову суть американської графіки. Дослідник Микола Кузьмович пише: „[...] у Гніздовського реакція на довкілля керована його інтелектом. Його картини, які ми мали нагоду оглядати на виставці у Борд-Ебблестон галереї в Нью-Йорку, не є висловом зорових, ретинальних вражень, вони не є висловом його власної символіки чи духовного стану митця в хвилину, коли він картину малював. Картини Гніздовського створені „а пріорі". Я не маю тут на думці композиції чи технічного заложення картини. В тому контексті це речі другорядні. У Гніздовського сам процес бачення другоплановий. Він бачить світ через призму певного психологічного наставлення, його око фільтрує, відкидаючи те, що не вміщається в рамці його апріорної філософської концепції, а залишає тільки те, що інтелект митця може бачити — деколи навіть із їдким сатиричним коментарем [...] Обсервація Гніздовського глибоко суб'єктивна. Це обсервація людини, яка бунтується проти свого довкілля. Інтелект Гніздовського бачить світ, де людина загублена в масі, де одиниця чи індивідуальність не існує, де людина без протесту чекає, бо знає, що завтра буде так, як сьогодні, а сьогодні — так, як вчора; де людина замкнена в кругообізі сил, міцніших за неї, де змагатись за зміну було б безвиглядним"[36].

Часто можна почути, що сучасне американське, суто прагматично виховане суспільство, яке породило економіку, котра справно функціонує, культуру побуту, архітектуру, чудеса техніки, рекламу, дизайн, музику, кіно, літературу, не дало людей мистецтва, що Америка й досі купує мистецькі твори готовими. Музеї цієї країни, заповнені шедеврами європейського мистецтва, не поступаються своїм рівнем музеям Парижа, Рима, Берліна, Мюнхена, Лондона чи Петербурга. Водночас духовність сучасної Америки, її мистецьке „власне" бачення часто творять митці діаспори, зокрема діаспори української. Іван Севера колись казав, що художник розвивається, як рослина, він живиться соками з ґрунту, на якому росте.

Dmytro KRVAVYCH

ON CREATIVE PORTRAITS OF THE UKRAINIAN ARTISTS FROM ABROAD IN THE 20TH CENTURY

The article offers an analytical review of oeuvres by many Ukrainian artists who used to and continue to work outside Ukraine. Apart from their biographies, the article provides information on the specific works, the galleries where they were exhibited, and the museums where they are preserved.

[36] Цит. за: Яків Гніздовський, малюнки, графіка, кераміка, статті.— Нью-Йорк, 1967.— С. 168—169.

Агнія КОЛУПАЄВА

УКРАЇНСЬКА КЕРАМІКА У СФЕРІ САКРАЛЬНОГО

В українській кераміці — самобутньому осягу національної художньої культури, декоративно-ужиткового мистецтва — завжди реалізувалися не лише практичні потреби, але й широке коло світоглядних уявлень народу. Можливість якнайповніше простежити його духовно-естетичні ідеали відкриває функціонування кераміки у сфері буття, безпосередньо пов'язаній з вірою, її вживаність у широкому семантичному полі християнської релігійної практики. „На церковних речах і справах завжди відбивається світогляд побуту народу взагалі, в місцевих його одмінах почасти" (М. Сумцов)[1]. Власне ця ділянка функціонування української кераміки одна з найменш досліджених у мистецтвознавчому аспекті. Її характер зумовлений складною взаємодією етногенетичних, історично-соціальних, філософсько-релігійних, конфесійних, естетичних чинників. Тому з'ясування історичного місця, форм присутности (типології), іконографії, художніх особливостей української кераміки у сфері сакрального (а отже, її впливу на естетичні структури творів) сприятимуть чіткішому виявленню рис національної етномистецької своєрідности, глибшому проникненню в духовний світ українського народу. Актуальність цих студій зумовлена також проблематикою українського сакрального мистецтва у контексті традиційної художньої культури другої половини XIX — початку XX ст., донедавна закритою для ґрунтовного наукового вивчення.

Відомо, що початок збиральницької діяльности, науковому осмисленню пам'яток українського сакрального мистецтва, згодом — формуванню церковних (та етнографічних) музеїв поклали перші археологічні виставки і з'їзди кінця XIX — початку XX ст. У більшості альбомів, каталогів цих виставок кераміка не розглядається у зв'язку з сакральним мистецтвом і віднесена до археологічних чи етнографічних розділів[2]. Зрідка, зо-

---

[1] Сумцов М. Ф. Слобожане. Історико-етнографічна розвідка.— Харків, 2002.— С. 224.

[2] Археологическо-библіографическая выставка Ставропигійского института в г. 1888 и 1889. Альбом.— Львів, 1889.— LX табл.; Шараневич И. Отчетъ изъ Археологическо-библіографической выставки въ Ставропигійскомъ институтѣ, открытой 28 сент. (10 окт.) 1888 г., закрытой 16 (28) февр. 1889 г. и опись фотографически снятых предметов изъ той же выставки.— Львов, 1889.— С. 22; Петров Н. И. Указатель Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. 2-е изд., испр. и доп.— К., 1897; Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. Вып. III: Южнорусские иконы.— К., [б. р.].— С. 6—7; Археологическая летопись Южной России.— К., 1899.— Т. III; Альбом выставки XII Археологического съезда в г. Харькове.— Москва, 1903.

крема, глиняні хрестики залучаються до опосередкованих джерел давньоукраїнського іконопису[3]. Відтоді нагромаджений значний фактологічно-аналітичний масив археологічних джерел у галузі дослідження кераміки різних культур і епох на території України активно залучається до мистецтвознавчих студій.

Побіжні матеріали стосовно символіки, місця ґончарних виробів у релігійній практиці окремих реґіонів України, фіксації виявів релігійних уявлень народу в орнаментиці народного мистецтва дають розвідки кінця XIX — першої половини XX ст.: етнографічно-фольклористичні — Г. Булашева[4], Ф. Вовка[5], І. Зарецького[6], М. Сумцова[7], Є. Спаської[8], П. Чубинського[9], В. Шухевича[10], Л. Шульгіної[11] та мистецтвознавчі — передусім, В. Павлуцького[12], В. Щербаківського[13], К. Широцького[14]. У руслі теми певний інтерес становлять окремі відомості з історії української та західноєвропейської кераміки у працях М. Габерляндта[15], Т. Северина[16].

У мистецтвознавчих джерелах другої половини XX ст. (українських і зарубіжних), насамперед працях П. Мусієнка[17], Ю. Лащука[18], О. Данченко[19], К. Матейко[20], О. Кошового[21], Д. Гобермана[22], присвячених вивченню

---

[3] Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея...— Вып. III.— С. 6—7.

[4] Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях.— К., 1992.— 416 с.

[5] Волков Ф. К. Старинныя деревянныя церкви на Волыни // Материалы по этнографии России.— Санкт-Петербург, 1910.— Т. I.— С. 21—44.

[6] Зарецкий И. А. Гончарный промысел в Полтавской губернии.— Полтава, 1894.— 3 нен., + II + 126 + XXIII + VI + II с.

[7] Сумцов М. Очерки народного быта.— Харьков, 1902.— С. 38.

[8] Спаська Є. Глечик з хрестиком (Етюд з циклу „Чернігівське гончарство") // Матеріали до етнології й антропології.— К., 1929.— Т. XXI—XXII.— 4/1.— С. 35—41.

[9] Чубинский П. П. Малоруссы Юго-Западного края // Труды Этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край, снаряженной Императорским Русским Географическим Обществом.— Санкт-Петербург, 1872.— Т. 3, вып. 2.— С. 320—360.

[10] Шухевич В. Гуцульщина // Матеріали до українсько-руської етнології.— Львів, 1899.— Т. 4.— Ч. 2.— С. 259—265.

[11] Шульгина Л. Гончарство в с. Бубнівці на Поділлі // Матеріали до етнології.— К., 1929.— Вип. 2.— С. 111—120.

[12] Павлуцький В. Історія українського орнаменту.— К., 1927.— 27 с., табл.

[13] Щербаківський Д. Символіка в українському мистецтві. І. Виноградна лоза // Збірник секції мистецтв.— К., 1921.— С. 56—61.

[14] Широцкий К. Очерки по истории декоративно-прикладного искусства Украины.— К., 1914.— Т. I: Художественное убранство дома в прошлом и настоящем.— С. 100—114.

[15] Haberlandt M. Bunte Hafnerkeramik der Renaissance // Zeitschrift für österreichische Volkskunde.— Wien, 1906.— Jahrgang XII.— S. 169—172.

[16] Seweryn T. Pokutska majolika ludowa // Polska akademia umiejętności. Prace komicji etnograficznej.— Kraków, 1929.

[17] Мусієнко П. Кераміка // Історія українського мистецтва: У 6 т.— К., 1967.— Т. 3.— С. 319—335.

[18] Лащук Ю. П. Кераміка // Історія українського мистецтва...— К., 1968.— Т. 2.— С. 389—399; його ж. Гуцульська кераміка.— К., 1959.— 82 с., іл.; його ж. Закарпатська народна кераміка.— Ужгород, 1960.— 63 с., іл.; його ж. Косівська кераміка.— К., 1966.— 98 с., іл.

[19] Данченко Л. С. Народна кераміка Середнього Придніпров'я.— К., 1974.— 190 с., іл.

[20] Матейко К. Народна кераміка західних областей Української РСР.— К., 1959.— 108 с., іл.

[21] Кошовий О. П. Будівельна кераміка України.— К., 1988.— 130 с., іл.

[22] Гоберман Д. Н. Росписи гуцульских гончаров.— Ленинград, 1972.— 200 с., илл.

історичного та реґіонально-локального аспектів української кераміки, згадуються поодинокі факти про вироби релігійного характеру, але увага зосереджується на їх архітектурно-будівельних чи декоративно-ужиткових рисах. Така тенденція в українському мистецтвознавстві великою мірою зумовлена тогочасними офіційними ідеологічними рамками.

Важливі висновки досліджень О. Тищенка. Учений висловив думку про зв'язок естетичних структур праукраїнської кераміки з проявами первісної ідеології. Розглянуту давньоруську ритуальну пластику та рельєфні керамічні іконки дослідник об'єднав у групу керамічної скульптури. Вивчаючи давньоруські, а також середньовічні керамічні ікони, О. Тищенко приділив увагу походженню та художньо-технологічним особливостям цих виробів[23]. Керамічні композиції релігійного змісту в екстер'єрах храмів побіжно розглядають у контексті розвитку української архітектури та образотворчого мистецтва М. Гембарович та С. Кілессо[24].

Від початку 1990-х рр., з офіційною легалізацією сакральної теми, активізувалося її дослідження в українській кераміці. Спробу визначення й аналізу сакральної функції у кераміці кінця XIX — початку XX ст. здійснено у розвідці Р. Шмагала[25]. Ю. Лащук у книжці та статті про покутську кераміку описав вироби релігійного призначення та декоративно-ужиткову кераміку з сакральними мотивами в розписах, майже не спиняючись на проблемах типології та іконографії[26]. Темі хрестології присвячено студії О. Кошового, Г. Івашків, А. Колупаєвої[27], в яких аналізуються іконографія, символіка, семантика хрестографем у структурах декору керамічних плиток, кахель, посуду тощо. А. Колупаєва зробила спробу дослідити побутування релігійної теми в українському кахлярстві (походження, типологія іконографічних сюжетів, художні особливості втілення)[28]. Ґрунтовною є розвідка Ф. Петрякової, присвячена хрестам, лампадам, іконам Києво-Межигірської фаянсової фабрики[29]. Уявлення про керамічні ху-

[23] Тищенко А. Р. Древнерусская и украинская керамика X—XVII вв. (Особенности и принципы декорирования) / Автореф. дис. ... канд. искусствоведения.— К., 1969.— С. 9, 18; його ж. Походження поліхромних керамічних рельєфів зі Стариці та Дмитрова // Археологія.— 1977.— № 24.— С. 46—51; його ж. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII—XVIII ст.).— К., 1992.— С. 33—52, 104—112, 155—168.

[24] Гембарович М. Т. Скульптура і різьблення // Історія українського мистецтва...— Т. 3.— С. 131—132; Килессо С. К. Киево-Печерская лавра.— Москва, 1975.— Илл. 67—68; його ж. Керамика в архитектуре Украины.— К., 1968.— С. 9.

[25] Шмагало Р. Сакральна функція в українській кераміці кінця XIX — початку XX століть: Матеріали Міжнародної наукової конференції „Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи". Львів, 4—5 травня 1993 р.— Львів, 1994.— С. 77—83.

[26] Лащук Ю. Покутська кераміка.— Опішне, 1998.— 142 с., іл.; Лащук Ю., Лобурак І. Сакральні сюжети і мотиви в кераміці Покуття // Українське гончарство. Національний культурологічний щорічник.— Опішне, 1998.— Кн. 3.— С. 273—285.

[27] Кошовий О. Керамічні плитки стародавнього Галича: імпліцитний хрест // Українська хрестологія. Мистецтвознавчі дослідження.— Львів, 1997.— С. 101—108; Івашків Г. Хрест в українській кераміці кінця XIX — поч. XX ст. (на матеріалах фонду народної кераміки МЕХП) // Там само.— С. 116—117; Колупаєва А. Хрест та хрестоподібні мотиви на українських кахлях // Там само.— С. 119—124.

[28] Колупаєва А. Релігійна тематика в українських кахлях XV—XIX ст. // Народознавчі зошити.— Львів, 1996.— № 4.— С. 230—237; її ж. Християнські мотиви в українському кахлярстві XIX — поч. XX ст. Хрест // Українська культова архітектура у світовому контексті. Матеріали міжнародної наукової конференції.— К., 2001.— С. 159—165.

[29] Петрякова Ф. Хрести, лампади, хатні ікони Києво-Межигір'я (1840—1850) // Історія релігій в Україні. Праці XI міжнародної наукової конференції (Львів, 16—19 травня 2001 року).— Львів, 2001.— Кн. II.— С. 337—343.

дожньо-промислові вироби церковного призначення Галичини кінця IX — початку XX ст., їх асортимент, художньо-стильові ознаки дають публікації О. Ноги та Р. Шмагала[30], каталог кераміки фабрики І. Левинського у Львові, який склала Л. Сілецька[31].

Вперше у морфології українського декоративно-ужиткового мистецтва, побудованій за принципом функціональности, М. Станкевич виокремив рід культової та обрядової кераміки, в який об'єднано такі групи і типи предметів, як іконки, хрести, канделябри, кадильниці, кропильниці, свічники, писанки тощо[32].

Вагомі, з погляду розуміння генези традиційної кераміки в сакральній сфері, висновки етнографічних досліджень лівобережного гончарства, які провів О. Пошивайло. У цих студіях стверджено важливе місце гончарства в міфологічній картині світу, а також в українській традиційно-побутовій культурі, яке визначалося розмаїттям і рівновагою утилітарних і семіотичних функцій, зокрема осмисленням символічної, обереговоі ролі виробів гончарного ремесла в контексті їх побутового застосування[33].

Великий інтерес становить спроба комплексного вивчення семіотико-етнологічного аспекту гончарства як явища культури, яку здійснив І. Пошивайло. Автор, зокрема, вирізняє три рівні в сакральному, на яких функціонують глиняні артефакти. „Перший — релігійний, коли керамічний виріб засвідчує віру в духовні сутності і слугує засобом реалізації та передачі певних світоглядних ідей. Другий — магічний, коли виріб використовується для встановлення контролю над окультними силами з метою їхнього використання і впливу на земні реалії. Третій — ритуальний, що може набувати ознак релігійності (якщо призначення предмету полягає в здобутті „прихильності" надприродних сил), магічності (коли річ реалізується за посередництвом надприродних сил) чи соціальності (коли предмет спрямований на зміцнення і розвиток суспільної структури)"[34].

Цей короткий огляд дає підстави зробити висновок про доцільність окремої розвідки, присвяченої побутуванню української кераміки у релігійній практиці народу.

Отже, в руслі нашої теми вважаємо за потрібне розглянути функціонування кераміки в культовій практиці доісторичної доби та у християнській релігійній практиці (до початку XX ст.). У межах християнської практики можемо вирізнити такі групи: релігійні предмети для відправи літургії та облаштування храмів (іконки, хрести тощо, світильники — свічники, канделябри, лампади, панікадила; кадильниці, кропильниці та деякі інші); ритуально-обрядова кераміка, що застосовувалась у традиційній родинній і календарній обрядовості (насамперед, посуд). Велику

---

[30] Нога О. Іван Левинський. Художник, архітектор, промисловець, педагог, громадський діяч.— Львів, 1993.— С. 72—74; Нога О., Шмагало Р. Між Сходом і Заходом. Кераміка Галичини кінця XIX — поч. XX ст. в контексті міжнародних зв'язків.— Львів, 1994.— 120 с., іл.

[31] Сілецька Л. Матеріали до каталогу виставки „Іван Левинський і його час" // Народознавчі зошити (Львів).— 1995.— № 2.— С. 115—121.

[32] Станкевич М. Є. Художня кераміка, скло і метал // Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. Декоративно-прикладне мистецтво.— Львів, 1992.— С. 77—85.

[33] Пошивайло О. М. Етнографія українського гончарства. Лівобережна Україна.— К., 1993.— С. 104—314.

[34] Пошивайло І. Феноменологія гончарства. Семіотико-етнологічні аспекти.— Опішне, 2000.— С. 235—236.

історично відому групу становить традиційна ужитково-декоративна кераміка (кахлі, посуд), зв'язки якої з сакральною сферою, християнським мистецтвом виявилися в естетичних структурах декору. Такі зв'язки формувалися історично, з розвитком мистецтва української кераміки, її застосуванням у різних сферах діяльности людей.

З історії функціонування кераміки у культовій практиці на території України у доісторичний час

Синкретизм функціональних і ритуальних контекстів у первісних культурах зумовлював магічно-релігійне підґрунтя генези кераміки та появи в палеоліті роду культових та обрядових виробів[35]. На території України ритуальний посуд і пластика відомі, починаючи з неоліту[36]. На думку О. Пошивайла, початки гончарства тісно пов'язані з тривалим застосуванням глини в магічній практиці[37].

Зумовлені міфопоетичним світоглядом, структури виробів виступали символами об'єктивних та суб'єктивних реалій, виявляли рівень емпіричного пізнання та освоєння людиною навколишнього середовища, ступінь реалізації її духовних потреб. Як і мистецтво доісторичної доби, що, за висловом Г. Вагнера, виступало і „в ролі обрядово-ритуального дійства, і в ролі „засобів масової інформації", не кажучи вже про з'єднання художньої і побутової [у контексті нашої теми — ритуальної.— *А. К.*] функцій..."[38], найдавніші структури кераміки становлять цінний матеріал для різноманітних студій української культури. Зокрема, вони залучаються при вивченні української кераміки у семіотико-етнологічному та мистецтвознавчому аспектах[39], а також при реконструкції основних етапів розвитку духовности населення на території України[40]. Проте визначення

[35] Численні археологічні та міфологічні дані вказують на те, що первісні функції гончарних виробів, власне кажучи, в усіх реґіонах на планеті зводилися головно до ритуально-магічного використання (Бобринский А. Происхождение гончарства // Українське гончарство. Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулі літа.— Київ; Опішне, 1993.— Кн. 1.— С. 39—41; Пошивайло І. Феноменологія гончарства...— С. 220).

[36] Станкевич М. Є. Художня кераміка, скло і метал.— С. 195.

[37] Пошивайло О. М. Етнографія українського гончарства...— С. 24.

[38] Вагнер Г. Канон и стиль в древнерусском искусстве.— Москва, 1987.— С. 72.

[39] Романець Т. А. Стародавні витоки мистецтва української народної кераміки.— К., 1996.— 126 с.; Пошивайло О. М. Етнографія українського гончарства...; Пошивайло І. Феноменологія гончарства...

[40] Чижевський Д. Нариси до історії філософії на Україні.— К., 1992.— С. 19—20. Відомо, що на розвиток духовности, еволюцію релігійних переконань населення на праукраїнських землях впливали їх топографічна, антропогеографічна специфіка, геопсихічні, емпіричні, соціоекономічні та культурно-психологічні чинники і аспекти життя людей в індивідуальних та колективних проявах буття. До того ж геополітичне положення на перехресті впливів орієнтально-окцидентального та середземноморсько-малоазійського культурних комплексів, у взаємозв'язку з локальним елементом, визначали зміст і форми релігійного життя на території України в доісторичний період (див.: Кульчицький О. Основи філософії і філософських наук.— Мюнхен; Львів, 1995.— С. 149—152; Домбровський О. Дохристиянські вірування населення території України // Збірник праць Ювілейного Конгресу у 1000-ліття Хрищення Руси-України.— Мюнхен, 1988/1989.— С. 136—153).

За припущенням О. Домбровського, ці фактори зумовили існування на праукраїнських землях локальних варіантів таких спільних людству проявів первісних релігійних вірувань, як фетишизм, анімізм, тотемізм, культи вогню, води, предків, політеїзм та дуалізм у розумінні й персоніфікації космосу—хаосу, сакрального—профанного, добра—зла, світла—темряви й т. ін. На основі археологічних (передусім, кераміки), палеофольклорних, етногра-

функцій, тлумачення семантики та символіки ритуальної кераміки доісторичної доби здебільшого гіпотетичне. Наукове, об'єктивне їх трактування неможливе через хронологічну віддаленість, фраґментарність, недостатність фактів для повної реконструкції міфологічного контексту, брак дійових методик розшифрування знакових систем, зокрема гончарної орнаментики. Контекстуальна неподільність ритуального і прагматичного аспектів буття архаїчної доби визначали поліфункціональність керамічних виробів, їх багатозначність. Тому спроби інтерпретації функціонально-художнього змісту пам'яток здійснюються, передусім, на основі вивчення рудиментів міфологічного світогляду (збережених у традиційних віруваннях, обрядовості українців та інших слов'янських народів), аналогій та паралелей у доісторичній спадщині сусідніх культурних реґіонів, а також у кераміці теперішніх традиційних культур з міфопоетичними світоглядними системами як „моделей" доісторичних суспільств[41].

У найдавнішій кераміці культового призначення склалися основні формальні архетипи українського гончарства. Вони, заховуючи ідеї первісного призначення і потенційних спрямувань, реалізувалися з подальшою функціональною диференціацією[42]. Мета і потреби язичницьких обрядів (аграрних, скотарських) зумовили її типологію, що характеризувалася розвитком, насамперед, функціональних та імітативних форм[43].

Узагальнюючи археологічний та літературний матеріал, можна твердити, що у відправленні релігійних культів, зокрема в обрядах поклоніння, складанні жертв, різноманітних магічних практиках, ініціаціях, поховальній обрядовості доісторичної доби на території України застосовувався керамічний посуд різноманітних типів й об'ємної пластики. Від часів неоліту та особливо енеоліту це горщики, миски, чаші (вази), цідилка (конічні ритуальні посудини з численними отворами), глечики, антропо-, зоо-, орнітоморфні фіґурки, моделі жител (святилищ), побутових предметів, засобів пересування, продуктів тощо, плитки та прикраси-амулети, а також курильниці, переносні глиняні вівтарі-жертовники та інші[44].

фічних та інших джерел учений робить узагальнення, що від доби неоліту-енеоліту серед племен на території України переважав аграрний стиль релігійних вірувань і анімізму, пов'язаного з культом предків, есхатологічними концепціями з етичним постулатом, міфологічним синкретизмом елліністичної доби та малоазійських впливів, залишками культів матріархату. У добу заліза закінчилася заміна матріархальних культів патріархальними. Відтоді співіснування, протистояння автохтонних аграріїв та кочівників мало вплив на розвиток духовности на праукраїнській території. Зі скіфо-сарматською добою було пов'язане поширення серед східнослов'янських племен солярного і люнарного культів; із впливами, що надходили з античного Причорномор'я — проникнення монотеїзму, а з початком IV ст.— християнства (Брайчевский М. Ю. Утверждение христианства на Руси.— К., 1989.— С. 27). Релігії праслов'ян загалом був притаманний натуралістично-агрокультурний характер з аністичними віруваннями, культом неба, про що свідчить праслов'янський язичницький пантеон божеств на чолі з Перуном (Іларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу.— К., 1994; Домбровський О. Дохристиянські вірування...— С. 136—153).

[41] Рыбаков Б. А. Язычество древних славян.— Москва, 1981.— 607 с.; Пошивайло О. М. Етнографія українського гончарства...— С. 9—20; Пошивайло І. Феноменологія гончарства...— С. 44.

[42] Пошивайло І. Феноменологія гончарства...— С. 38.

[43] Станкевич М. Є. Основи композиції // Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. Декоративно-прикладне мистецтво.— С. 238.

[44] Ліпська А. Колекція культових глиняних предметів з фонду Вінницького краєзнавчого музею // Українське гончарство.— Кн. 1.— С. 356—357.

За вірогідним призначенням, змістом, серед культової пластики розрізняються вотивні предмети, уособлення чи атрибути божеств[45], прототипи жертв чи їх приношувачів, індивідуальні чи родові обереги, реліквії[46] та інші вироби апотропеїчного змісту, мініатюрні об'ємні засоби знаково-облікових культових систем[47] тощо. Серед посуду — насамперед, місткості (для ритуальних страв, рідин)[48], вмістилища (для духовної субстанції, праху померлого тощо), астрологічне приладдя[49].

По-різному трактуються функції посудин, формам яких не завжди вдається знайти аналогії в ужитковій сфері. Наприклад, учені припускають, що трипільські бінокулярні посудини (відомі також моноклі, триноклі, III—II тис. до н. е.) використовувались як місткості для збору чи узливання небесної вологи, а також як підставки для світильників чи ритуальних статуеток. А пізньотрипільські посудини-курильниці на шістьох ніжках були водночас переносними жертовниками для вогню[50].

Роль кераміки у міфологічному контексті буття людини архаїчної доби найвиразніше простежується на матеріалах поховань, наприклад, з Середнього Подніпров'я та Придністров'я (енеоліт). У них здебільшого знаходять цілі керамічні комплекси, в яких поховальні урни, дрібна пластика перемежовані з ритуальним посудом різного типу — ймовірно, як компоненти певного дійства (ритуалу). Вони були взаємопов'язані і мали визначене семантичне навантаження[51]. Останнє проявляло себе як у формах, декорі, так і в орієнтації (посуду), взаєморозташуванні різнотипних компонентів у комплексі (наприклад, по колу — комплекс бінокулярних посудин та горщиків, с. Кліщі, Вінниччина)[52]. У випадку однотипних складових комплексу згадане навантаження виявилося у їх кількості (знахідки антропоморфних фігурок по кілька в дитячих, по одній — у дорослих похованнях, наприклад, ст. Вихватинці, Молдова), різномасштабності, що, на думку вчених, свідчить про ієрархічну диференціацію у структурі ритуалу[53].

Горщики застосовувалися і в поховальній обрядовості. Це керамічні монохромні урни (пізньотрипільський період), горщики з антропоморфними ознаками (доба бронзи, Середнє Подунав'я)[54] та інші. У „Повісті минулих літ" згадується „судина мала", що використовувалася при похован-

---

[45] Шрамко Б. А. Комплекс глиняных скульптур Бельского городища // Більське городище в контексті вивчень пам'яток раннього залізного віку Європи.— Полтава, 1996.— С. 67.

[46] Родові реліквії згадуються у старозавітному сюжеті про те, як Рахіль викрала у батька Лавана для свого чоловіка, Якова, домашніх божків (Буття, 31, 19—35).

[47] Відейко М. Об'ємні глиняні символи Трипільської культури // Український керамілогічний журнал (Опішне).— 2003.— № 1.— С. 31—34.

[48] У Старому Заповіті є згадка про глиняний посуд з „гіркою водою" (що її, за наказом Господа, Мойсеєві священик мав готувати зі святої води і попелу з долівки Скинії Заповіту) — випробування і кари за подружню зраду жінки. „Гірка вода" наводить прокляття на винуватицю і очищує невинну (Числа, 5, 17—31).

[49] Пошивайло І. Феноменологія гончарства...— С. 208—217, 238—239.

[50] Там само.— С. 251, 258.

[51] Шрамко Б. А. Комплекс глиняных скульптур...— С. 67.

[52] Пошивайло І. Феноменологія гончарства...— С. 251.

[53] Там само.— С. 252.

[54] Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси.— Москва, 1988.— С. 76, 78—84.

нях у ранньослов'янський час[55]. У застосуванні горщиків у праслов'янських похованнях дослідники вбачають зв'язок між культом предків і агрокультурною обрядовістю[56] (лисковані глеки та миски становили більшу частину поховального посуду аланських, праболгарських, пам'яток салтово-маяцької культури, VIII — перша половина X ст.)[57].

Форми ритуального посуду розвивались від простих горщикоподібних (наприклад, пам'ятки дніпро-донецької культури) до складних, різноманітних виробів, що протягом III—II тис. до н. е. набули особливого поширення в кераміці аграрних культур правобережного Подніпров'я та Придністров'я. Цей матеріал репрезентує основні напрями еволюції „обертової форми" — кулястої, циліндричної, конусної, їх різноманітних поєднань з поступовим шліфуванням нюансних переходів між конструктивними частинами виробів. Діапазон форм обмежений, зумовлений вимогами функціональности, гармонійної пропорційности, пластичної виразности. Наприклад, характерними є вже згадувані трипільські бінокулярні посудини, а також сферичні розписні вази чи овоїдні посудини на конічній ніжці, подібні до кубків (Ленківці, Хмельницька обл., початок III тис. до н. е.); кулястий посуд (катакомбна культура, перша половина II тис. до н. е.). Ритуальний посуд доби бронзи і заліза несе на собі різноманітні впливи і дає підстави говорити про паралелі з керамічним надбанням кельтів (лужицька, висоцька культури Прикарпаття та Волині, синхронні фракійському гальштату) та посудом Передньої Азії (кіммерійсько-скитосарматська кераміка лісостепової зони Лівобережжя). Вишукані форми і декор вирізняють скитські чорнолощені чаші-черпаки (VI ст.). Мабуть, подібні, за М. Грушевським, застосовувались у скитському обряді побратимства[58]. Характерними є ранньослов'янські миски і чаші „з ребром". Усі вони відомі в археологічній та мистецтвознавчій літературі.

Культова антропоморфна пластика доісторичного періоду характеризується високим ступенем пластичного узагальнення, підкресленням значущих у контексті ритуалу рис (у пропорціях, позах, жестах, ознаках статі). У цьому плані показові теракотові фіґурки трипільської кераміки. З-поміж них вирізняються фіґурки струнких пропорцій, з характерним плоским ромбоподібним чи пташиним защипом обличчя та голови, з рядом наколювань, іноді з позначенням дірками інших антропоморфних елементів (очі, плечовий пояс тощо), з геометричними або рослинними мотивами, ритуваннями на грудях, унизу живота (Верхній Дністер, V—IV тис. до н. е.; Володимирівка, Кіровоградщина, IV тис. до н. е.; Троянів, Житомирщина, IV—III тис. до н. е.). Відомі гранично узагальнені жіночі фіґурки з гіпертрофованим тазостегновим поясом, суцільно вкриті геометричним ритуванням чи розписом (Вихватинці, Молдова, початок II тис. до н. е.), прямостоячі чи такі, що сидять, наприклад, на троні зі спинками у вигляді рогів (Сабатинівка II, Одещина)[59].

---

[55] Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси.— С. 83; Пошивайло І. Феноменологія гончарства...— С. 229.

[56] Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси.— С. 76, 78—84.

[57] Майко В., Сьомін С. Аланський середньовічний посуд Криму VIII — першої половини X століття // Український керамологічний журнал.— 2003.— № 1.— С. 49.

[58] Грушевський М. Історія України-Руси.— К., 1991.— Т. 1.— С. 113.

[59] Мовша Т. Г. Поздний этап трипольской культуры // Археология Украинской ССР: В 3 т.— К., 1985—1986.— Т. 1.— С. 252—416.

Пластичний лаконізм зоо- та орнітоморфної скульптури, при акцентуванні найхарактерніших ознак, ідентифікаційних рис, на думку дослідників, зумовлений тотемістичними уявленнями. Дотримання основних принципів художнього узагальнення, закладених енеолітичним каноном, стійко проявляється у глиняній дрібній пластиці наступних періодів, закладаючи стилістичні основи народної керамічної іграшки[60].

Структури орнаментів, прийоми декорування ритуальної кераміки (як і інших керамічних виробів) еволюціонували у взаємозв'язку з розвитком технології. Стиль орнаментацій залежав від світоглядних уявлень, міфоритуальних традицій певної культури, що визначались усталеним способом життя. Найдавнішим, повсюдним і найтривалішим було застосування пластично-фактурних технік, особливості яких належать до атрибутивних ознак археологічного матеріалу (наприклад, лінійно-стрічкова, ямково-гребінцева кераміка неоліту, шнурова і багатоваликова — доби бронзи, прийом „рустування", що вирізняє вироби лужицької культури, валики з пальцевими поперечними вдавлюваннями — висоцької). На ритуальних посудинах трапляються об'ємно-пластичні елементи символічного змісту (наприклад, кераміка трипільців, фракійських поселень Прикарпаття)[61]. Вільне ліплення у поєднанні з фактурними техніками були основними засобами формотворення ритуальної пластики. Поширення „димлення", лощення — темної кераміки, з гравіюванням геометричних орнаментів (відомі також приклади „інкрустації" білою масою) розпочалося в епохи бронзи і, особливо, заліза. Орнаменти лискованого ритуального посуду мають стрічкову та розеткову будову (у центрі чи зовні, на нижній частині посудини, як у скіфських корчагах). У кераміці трипільської культури дістав розвиток розпис ангобами. Мальовані орнаменти, що вкривали цілий виріб або широкою стрічкою огортали тулуб посудини і містили горизонтально-лінійні, спірально-меандрові мотиви тощо,— знак високого професіоналізму тогочасних гончарів.

Міфопоетична свідомість давньої людини поєднувала функціональність виробів з їх декоруванням. Вона ознаменувала семіотично важливі місця (вінця, плічки, боки) посудин, підкреслюючи художню виразність форми та опосередковано вказуючи на її призначення. Важливе значення мав розвиток композиційних схем, у якому, очевидно, візуалізувалася установка архаїчного міфопоетичного мислення щодо відношення реального буття до хаосу, його скерування на перетворення останнього у певний лад. У цьому сенсі архетипи (за К. Юнгом, первинні форми колективного психічного досвіду, що лежать в основі всіх свідомих змістів[62], зокрема керамічної орнаментики) виступали як художні канони, в яких виявлялися основні закономірності об'єктивного та суб'єктивного світів (динаміка, циклічність, ритмічність тощо). При цьому архетипи мали справу з людиною в цілому (онтологічно), а не з правилами побудови конкретного зображального матеріалу. Тому розвиток схем, як і мотивів орнаментації ритуальної кераміки,— це не лише результат практичного і

[60] Найден О. Українська народна іграшка.— К., 1999.— С. 11; Герус Л. М. Українська народна іграшка кінця XIX — першої половини XX ст. (історія, типологія, художні особливості) / Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства.— Львів, 1997.— С. 8, 12—13.

[61] Берест Р. Викопна кераміка як носій історичної інформації // Український керамологічний журнал.— 2003.— № 1.— С. 15.

[62] Юнг К. Г. Архетип и символ.— Москва, 1991.— С. 64.

чуттєвого досвіду[63], на думку дослідників, він був зумовлений ідеологічно. Головною метою орнаментації ритуальних виробів, імовірно, було встановлення контролю та співіснування з певними явищами природи і Космосу[64].

На основі аграрних культів розвинулася орнаментика, успадкована нащадками. Наприклад, на думку дослідників первісних культур (позиції їх розглядає І. Пошивайло у „Феноменології гончарства...“), ідеологічна традиція, окрім психічних, естетичних чинників, зумовила генезу і різну семантику, зокрема, метричних стрічкових орнаментальних побудов та систем з домінуючим елементом, а також закономірності в їх застосуванні відповідно на побутовому і сакральному посуді[65]. Подібну генезу мав, на думку дослідників, процес виділення в орнаментальних композиціях шести- і семиелементних схем, пов'язаний з космологічними явищами (відомий, наприклад, принцип зодіакальної хронології, розроблений за декором кераміки доби бронзи з території степової України)[66]. У трипільській ритуальній кераміці знайшов вияв світ початку аграрного матріархату індоєвропейських племен. У її структурах учені простежують прообрази ідеографічної схеми світового дерева з тричленним поділом по вертикалі та чотиричленним спрямуванням по горизонталі (трипільська антропоморфна пластика). До характерних виявів найстійкіших аграрних уявлень належать також парні структури (зображення жіночих грудей, „гусениць“ і т. ін.), відомі на території України з енеоліту[67], як і еволюція стрічкової композиції у спірально-меандровий орнамент. На аналізі розвитку схем у трипільській культурі базується припущення про зростання смислового навантаження орнаменту кераміки під час кризових ситуацій у соціумі, що виявляється в розширенні зони розпису на посуді від вінець до денця, повернення до мотивів більш ранніх знакових систем[68].

Панівна символіка зображень на ритуальній кераміці України містить фундаментальні ідеї, відомі у світовій доісторичній спадщині. Це ідеї родючости і відродження (рослинні мотиви, сліди тварин тощо); регенеративної, життєдайної енергії та розвитку (зиґзаґи, шеврони, сітки, спірально-меандрові мотиви, кола, зоо- та антропоморфні елементи та деякі інші). Забезпечення добробуту і достатку (ромбічно-хрестоподібні мотиви), солярні тощо. При вивченні символічних зображень доісторичних релігій учені йдуть як від означуваних ними ідей, так і від форми знаків, систематизуючи їх за просторовими, тематичними та іншими характеристиками[69]. Крім цих, відомі календарні знаки. Це здебільшого стрічкові, іноді ярусні геометричні структури, в яких гіпотетично відображено річні цик-

---

[63] Станкевич М. Є. Основи композиції.— С. 239.

[64] Пошивайло І. Феноменологія гончарства...— С. 242.

[65] Массон В. М. Первые цивилизации.— Ленинград, 1989.— С. 19; Чмихов М. О. Кургани як явище давньої культури.— К., 1993.— С. 65—66.

[66] Іванова С. До питання про кераміку і ментальність давніх суспільств (за матеріалами доби ранньої бронзи північно-західного Причорномор'я) // Український керамологічний журнал.— 2003.— № 1.— С. 19—23.

[67] Юдкін І. М. Археологічне минуле культури України // Українська художня культура...— С. 123.

[68] Ткачук Т. М. Орнаментація мальованого посуду трипільсько-кукутенської спільноти як знакової системи (етапи ВІІ—СІІ) / Автореф. дис. ... канд. істор. наук.— К., 1996.

[69] Селівачов М. Р. Українська народна орнаментика XIX—XX ст. (Іконографія, номінація, стилістика, типологія) / Автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства.— К., 1996.— С. 24—26.

ли або певні сезони. Подібні трапляються на приблизно десяти праслов'янських керамічних посудинах (чаші, вази)[70]. Вони належать, передусім, до виробів наддніпрянських праслов'ян (II—IV ст.). Такий посуд, на думку вчених, міг слугувати приладдям для астрономічно-календарних спостережень, використовуватись в аграрній магії[71].

Існують різні думки щодо ідеологічного підґрунтя календарних знаків на черняхівській кераміці (IV ст.) — відомих чаші (вази) з Лепесівки (Південь Волині) та глеку з Ромашок (Київщина). На лепесівській чаші (належить до типу черняхівських тривухих мисок) календар розміщено на широких вінцях посудини, по колу. Він складається з дванадцятьох клейм, заповнених одним чи кількома символами, і, очевидно, репрезентує повний річний сільськогосподарський цикл. На глечику з Ромашок це фриз у верхній частині тулуба (відображає лише літній період). Б. Рибаков, уважаючи ці структури пам'ятками слов'янської писемности дохристиянської доби, розглядає їх семантику у тісному зв'язку з язичницькими ритуалами та віруваннями[72]. На думку М. Брайчевського, черняхівські посудини містять важливі, чи не найдавніші археологічні свідчення про початок християнізації праслов'янських племен уже в першій половині IV ст.[73] Дослідник, звертаючи увагу на наявність у структурі зображень скісних хрестів, а також зважаючи на їх ідеологію, характер організації та поєднання з іншими елементами у композиції календарів, розглядає останні у зв'язку з християнським віровченням, конкретно — з ідеєю хреста і хрещення[74]. Окрім скісних хрестів, широко відомих у черняхівській кераміці[75], в орнаментації ритуального посуду даної культури використовуються й інші символічні мотиви, переосмислені в дусі християнства. Їх М. Брайчевський убачає в зображенні риби і виноградної лози (декоративного мотиву у вигляді хвилястої лінії, типового для ранньослов'янської кераміки), язичницького знака грому (стилізоване колесо з шістьма спицями). На думку вченого, місце останнього на ромашівській посудині, глечику з черняхівського могильника Малаешті (Молдова) та інших виявляє певний зв'язок з ранньохристиянською символікою, зокрема монограмою Ісуса Христа[76]. Кожна з побіжно розглянутих позицій, попри певний ступінь дискусійности, має у вітчизняній науці прихильників і противників. У контексті нашої теми наголошуємо на поступовості та спадкоємності змісту ритуальної кераміки з поширенням серед східнослов'янських племен нової віри. Змін зазнали найперше рівень підструктури, елементи орнаменту керамічних виробів. Виявом трансформаційних процесів стала контамінація язичницьких та християнських змістів, що зумо-

---

[70] Пошивайло І. Феноменологія гончарства...— С. 109.

[71] Рыбаков Б. А. Язычество древних славян.— С. 322.

[72] Там само; Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси.— С. 165, 171—191.

[73] Брайчевский М. Ю. Утверждение христианства на Руси.— С. 20—22.

[74] Критично розглянувши тлумачення Б. Рибакова, М. Брайчевський наводить прямі та опосередковані докази (зокрема, наявність в археологічному матеріалі форм для відливання нагрудних хрестиків) того, що у складі черняхівського населення були християни. Тому інтерпретує зображення на даних посудинах як християнські календарі, в яких у композиції скісних хрестів хронологічно локалізуються основні християнські свята (Там само.— С. 24—25).

[75] Там само.— С. 22.

[76] Там само.— С. 25.

вила полісемантичну природу орнаментики української народної кераміки[77].

Отже, огляд прадавньої спадщини, археологічного матеріалу свідчить про особливе місце кераміки в релігійній практиці на території України в доісторичні часи. Її функціонально-художня структура опосередковано виявляє основні універсалії тогочасного духовного розвитку, які згодом, протягом історії української культури набули відповідної вагомости.

Українська кераміка у християнській релігійній практиці (до початку XX ст.)

З утворенням давньокиївської держави та офіційним поширенням християнства, впливів візантійської традиції християнського мистецтва на давньоукраїнських землях місце кераміки у сакральній сфері поступово еволюціонувало. Зміни в історико-політичних, а з ними у конфесійних обставинах функціонування української кераміки, початок яким поклали Кревська (1385), Люблінська (1569) унії, відповідно позначилися на її типології та художній структурі (формуючи регіональні, локальні риси).

Розглядаючи кераміку у сфері сакрального княжої доби, очевидно, можна наголосити на двох моментах її сутности. Перший — як одного з найбільш розвинутих ремесел, традиційно глибоко закоріненого в тогочасній духовно-матеріальній культурі. Другий — відповідність художнього потенціалу давньоруської кераміки засобам виразу чи прославлення вартостей християнської віри. Функціонування глиняних виробів у цей період можна визначати у двох основних площинах: в індивідуальній, родинній релігійній практиці та в ідейно-художній системі храмів.

У Біблії образи керамічних виробів, глини пов'язуються з різними символами і категоріями. Наприклад, є свідчення про привілейованість гончарів (Єр, 18, 1—6). Як черепок, так і руки гончаря пов'язуються з категорією чистоти, засобами очищення (Йов, 2, 8; Мт, 27, 3—7). У символічній мові Біблії використовуються порівняння з властивостями глини. Наприклад, у значенні неминучої кари невірним („І вони, немов глиняний посуд, покрушаться") (Об, 2, 27); прояву Господньої волі („Ось те, що глина і в руці гончаря, те й ви в руці у мене") (Єр, 18, 1—6); походження людської ідентичности („Тож Божий і я, як і ти,— з глини витиснений теж і я!") (Йов, 33, 6). Численні згадки про кераміку у канонічних, апокрифічних текстах знаходили вияв у християнській іконографії. Зокрема, з теракотою пов'язують виникнення одного з іконографічних типів Спаса Нерукотворного, відомого як св. Чрепіє-Керамідіон або св. Кераміда (Н. Кондаков). Образ вирізняє насамперед темно-червоний колорит, характерний для теракоти[78]. Однак в ієрархії матеріалів, визначених у Святому Письмі для облаштування храмів, літургії, глини немає (Вихід,

[77] Щербаківський В. Українське мистецтво: Вибрані неопубліковані праці.— К., 1995.— С. 161; Селівачов М. Р. Українська народна орнаментика...— С. 20—21.

[78] Виникнення типу пов'язане з Нерукотворним Образом Едеським (про існування цього іконографічного зразка відомо з кінця VI ст.). Це один з найбільш шанованих нерукотворних образів Ісуса Христа у християнському мистецтві, розповсюджений у церквах Сходу (до найвідоміших також належить Плат Вероніки, більш поширений у західній іконографії).

Згідно з переказами, сирійський цар Едеси Авгар V Уккама (правив протягом 4—7 та 15—30 рр. н. е.) листувався з Ісусом Христом, просив у Спасителя зцілення від недуги, запрошував оселитися в Едесі. Не маючи можливости прибути до Едеси особисто, Спаситель надіслав цареві полотняний плат (убрус), на якому чудесним образом відбилося Його лице.

25—31). Однак від ранньохристиянських часів, у які складався ритуал богослужіння, у храмах використовувалися теракотові світильники, курильниці (наприклад, катакомбні храми Північного Причорномор'я — у Пантікапеї, Херсонесі)[79]. Ранньохристиянський літургійний посуд виготовлявся з металів, рідше — скла[80].

З XII ст., з послабленням візантійських впливів та виникненням нової художньої системи інтер'єру, пов'язаної з місцевими традиціями, в системі давньоукраїнських храмів набули вагомости вироби архітектурно-декоративної кераміки — обличкувальні плитки (рельєфні теракотові та полив'яні, кінець X—XIII ст.). Цьому сприяв високий технічний і художній рівень їх виробництва в Русі-Україні. На відміну від візантійських, у декорі їх немає зображення іконографічних сюжетів. Художньо-функціональне значення мали, насамперед, фактурно-колористичні риси. Плитки систематизуються за композиційно-технологічними ознаками, принципами організації у декорі храмів[81]. Безпосередньо у літургійному храмовому просторі кераміки немає. Провідне місце тут посідали художнє металірство і деревообробництво.

Протягом XI—XIII ст. у Київській Русі поширилося виробництво глиняних іконок[82], невеликих за розміром, виготовлених відтиском на глиняних плитках з різьблених форм. Їх носили на грудях на ланцюжках чи шнурках, підвішували до окладів живописних ікон[83]. Так, відомі іконки з такими зображеннями: св. Миколая Мирлікійського, що походить з Княжої Гори (XI ст.— найдавніше поясне зображення святого в українській пластиці), Розп'яття з Пристоячими[84], Івана Предтечі (кінець XI — початок XII ст.)[85], Юрія Змієборця (XII ст.), Богородиці Милування з Сахнівки (XII — початок XIII ст.)[86]. В ідеології візантійської церкви святі обра-

---

Нерукотворний Образ уважався могутньою святинею й у часи язичницького лихоліття зберігався замурованим у міський мур. У зв'язку з цим виникла леґенда про образ, який чудотворно відбився на теракоті, цеглі (черепиці) (див.: Овсійчук В., Крвавич Д. Оповідь про ікону.— Львів, 2000.— С. 109; Апостолос-Каппадона Д. Словарь христианского искусства.— Челябинск, 2000.— С. 153; Мещерская Е. Н., Панченко К. А. Авгарь // Православная энциклопедия.— Москва, 2000.— Т. I.— С. 88—90).

На ранньохристиянському Сході вшановували два відбитки Нерукотворного Образу на черепиці — один в Едесі, другий — у Гієраполі (Кондаков Н. Лицевой иконописный подлинник. Т. I: Иконография Бога и Спаса нашего Іисуса Христа.— Санкт-Петербург, 1905.— С. 16—18).

З XII ст. зображення св. Кераміди (Чрепіє) розміщували в основі барабанів бань візантійських та давньоруських храмів (Кондаков Н. Лицевой иконописный подлинник.— Т. I.— С. 16—18).

[79] Фадеева Т. М. Крым в сакральном пространстве.— Симферополь, 2000.— С. 158.

[80] Моран А. де. История декоративно-прикладного искусства.— Москва, 1982.— С. 235, 253.

[81] Тищенко А. Р. Древнерусская и украинская керамика...— С. 23—28; Кошовий О.П. Будівельна кераміка України.— С. 26—72; його ж. Галицькі керамічні плитки XII—XIII ст. (генеза, іконографія, семантика) / Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства.— Львів, 1997.— 24 с.

[82] Мезенцева Г. Г. Скульптура // Історія українського мистецтва...— К., 1966.— Т. 1.— С. 244.

[83] Жишкович В. Пластика Руси-України.— Львів, 1999.— С. 186—187, 191.

[84] Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности русские.— К., 1899.— Вып. II.— Табл. XVII.— № 306, 308; Жишкович В. Пластика...— С. 186.

[85] Жишкович В. Пластика...— С. 187, 191.

[86] Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва...— С. 57; Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня XI—XIV вв. // Свод археологических источников.— Москва, 1983.— Вып. Е1—60.— С. 53.— № 25.— Табл. 4 (5).

зи мали символічне значення. Релігійність християнства насамперед виявлялася у відданні шани зображенням святих. Ікона як джерело Божої милости мислилась посередником між Богом і людьми (Іван Дамаскин)[87]. Тому глиняні іконки (як і різьблені у камені, металі, дереві та інших матеріалах) за своїм символічним значенням не поступались монументальним творам, оскільки виступали пластичним відображенням духовних першообразів[88]. При цьому глина полегшувала виробництво, відповідала потребам тиражування. Втілення головної ідеї святого образу в глині забезпечували дотримання канонічних схем та система пластично-фактурних засобів, у якій простежуються впливи інших видів давньоруського декоративного мистецтва. Характер пластичного ладу зображень визначався особливостями моделювання форм, з яких витискались керамічні іконки — дереворізних, теракотових, іноді кам'яних ливарницьких[89].

У релігійній християнській практиці давньоруського та помонгольського періодів, очевидно, певне місце посідала дрібна пластика, наприклад, антропо- і зооморфна. Її давні ритуальні форми поступово переосмислювались, продовжуючи переважно типологічну та пластичностилістичну лінію попереднього періоду (наприклад, фігурки вершника, жінки з дитиною)[90]. Серед ритуально-обрядових керамічних виробів княжої доби особливо характерними є писанки. Видовжені й кулясті, вони здебільшого зеленополив'яні, декоровані методом фляндрування дужками жовтої поливи. Трапляються також порожнисті писанки-брязкальця, що містять усередині глиняні кульки. Такі вироби були відомі в усіх давньоруських містах від середини XI ст.[91]

Маловідомим є місце української кераміки в зумовленій конфесійно релігійній практиці помонгольського часу та періоду від середини XVI до середини XVII ст. Для західноукраїнських земель, очевидно, значення мало стимулювання Римо-Католицькою Церквою пластичних мистецтв[92]. Характерним проявом є функціонування у сакральній сфері західноєвропейської ренесансної майоліки. До знаних належать твори Андреа делла Роббіа (барельєфна поліхромна композиція умивальника, ризниця церкви Сан Ніколо да Барі у Прато, 1520; прикраси дверей собору Прато)[93]. Наприклад, серед ренесансних сакральних пам'яток з австрійських земель відомі рельєфні поліхромні полив'яні керамічні ікони, кропильниці, скульптурні надгробки[94]. Твори української декоративно-ужиткової кераміки середини XVI — середини XVII ст. (передусім, кахлі з Волині і Галичини, в декорі яких релігійна тема посідає вагоме місце) свідчать про охопленість релігією усіх сфер тогочасного життя. Кахлі іноді могли робити

---

[87] Острогорський Г. Історія Візантії.— Львів, 2002.— С. 153.

[88] Там само; Жишкович В. Пластика...— С. 178.

[89] Тищенко А. Р. Древнерусская и украинская керамика...— С. 18; Жишкович В. Пластика...— С. 173, 190—191.

[90] Герус Л. М. Українська народна іграшка...— С. 7.

[91] Шовкопляс Г. М. Керамічні писанки з колекції Київського державного історичного музею // Археологія.— 1981.— № 35.— С. 92—98; Брайчевська О. А., Михайлов П. С., Сагайдак М. А. Дослідження ділянки Подолу по вул. Спаській у 1988—1989 рр. // Стародавній Київ. Археологічні дослідження 1984—1989.— К., 1993.— С. 227—228.

[92] Мóздир М. Українська народна меморіальна скульптура.— К., 1996.— С. 3.

[93] Моран А. де. История декоративно-прикладного искусства.— С. 320.

[94] Haberlandt M. Bunte Hafnerkeramik...— Fig. 86, 96—97.

керамічні ікони, що за розмірами, технологією виготовлення аналогічні тогочасним кахлям. Серед знахідок кахель у с. Попелі (Львівська обл.), наприклад, відома двостороння теракотова матриця для відтиску іконок (?) з контррельєфними зображеннями Різдва Христового і Трьох святителів (друга половина XVI ст.)[95]. Мініатюрні керамічні ліпні скульптурки зашивались у парамани (від лат. paramentum — святі шати) — знаки належности до певного релігійного братства (наприклад, ангобована фіґурка Богородиці з дитям, з тонко пропрацьованими деталями зображення, матеріали з крипти Бернардинського собору в Дубні, Волинь)[96].

В екстер'єрах українських православних храмів до другої половини XVII ст. кераміка застосовувалася у монументальних потребах. Наприклад, високими художніми рисами вирізняються пам'ятки українського мистецтва на території Росії. Це керамічні полив'яні рельєфи „Розп'яття", „Юрій Змієборець" (екстер'єр Успенського собору в Дмитрові Московської обл.) та „Розп'яття" (Стариця), які О. Тищенко причисляє до монументальних керамічних ікон, створених майстрами з Волині (перша третина XVI ст.)[97]. Зв'язок з темою також мають рельєфи із зображеннями Богородиці та святих (головна брама Спасопреображенського монастиря, Новгород-Сіверський, друга половина XVII—XVIII ст.)[98]. Бурхливий розвиток кераміки у цей період обумовив появу в екстер'єрах храмів Києва та Лівобережжя декоративних архітектурних вставок — рельєфних і мальованих, круглих (Київ, Переяслав-Хмельницький), прямокутних (Чернігів-колеґіум, Новгород-Сіверський, Ніжин, Батурин) із зображеннями рослинних орнаментів, розеток, голівок ангелів-путті. Подібні розміщувались на фризах фасадів та барабанах бань. Характерними є мальовничі рельєфні полив'яні оздоби в екстер'єрі споруд Києво-Печерської лаври. Серед них — високорельєфні розетки, виконані у яскравих жовтих, синіх, блакитних тонах (наприклад, фриз на фасаді корпусу друкарні, 1701—1773)[99], крилаті, життєрадісні путті (пілястри Успенського собору, 1720-ті рр.)[100].

В обставі українських храмів кераміка набуває значного поширення щойно з XIX ст. Воно було зумовлене новими художньо-стилістичними засадами і розширенням технічних можливостей професійної кераміки. Виготовлення предметів релігійно-обрядового призначення, зокрема, відповідало стратегії розширення асортименту деяких українських фаянсових і порцелянових підприємств (XIX ст.— час інтенсивного розвитку, період піднесення цієї галузі в Україні)[101], яка, очевидно, відображала об'єктивні вимоги ринку.

[95] Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (далі — МЕХП), збірка П. Лінинського, № 262; Лінинський П. Повернене з небуття. Виникнення та розвиток рельєфної кахлі в Галичині.— Львів, 1999.— С. 13.

[96] Гупало В., Славінська А. Реставрація тканин з археологічних розкопок // I Міжнародний форум реставраторів „Традиційні та новітні технології консервації та реставрації творів мистецтва" (Львів, 9—11 грудня 2002 р.) (усне повідомлення).

[97] Тищенко О. Р. Походження поліхромних керамічних рельєфів...— С. 46—51.

[98] Гембарович М. Т. Скульптура і різьблення.— С. 131—132.

[99] Килессо С. К. Киево-Печерская лавра.— Илл. 67—68.

[100] Килессо С. К. Керамика в архитектуре...— С. 9.

[101] Станкевич М. Є. Художня кераміка, скло і метал.— С. 202—203.

Наприклад, хрести, лампади, хатні ікони, писанки виготовлялись на Києво-Межигірській фаянсовій фабриці (1840—1850)[102]. За художнім рівнем ці вироби досить різнорідні, здебільшого зорієнтовані на масового місцевого споживача середнього та нижчого за середній достаток. Вишуканіші речі виготовляли на замовлення[103]. Продукція мала рельєфні оздоби, була як монохромно поливана, так і поліхромна, збагачена ручним розписом, надполивним друком[104].

Хрести виготовлялись напрестольні (як, наприклад, зеленополив'яний хрест зі збірки ДМУНДМ з рельєфним зображенням Розп'яття Ісуса Христа (лицева сторона) і Всевидячого Ока у променях (зворотна), а також невеликі настольні („кольору вершків" та поліхромні, „з намальованими фігурами розп'ятого Христа..." (Є. Кузьмін)[105]. Вироблялись теж настінні Розп'яття у вигляді пласта з горельєфним зображенням, який кріпився до дерев'яної основи у формі хреста[106].

Вагоме місце в асортименті Києво-Межигір'я посідали лампади[107] (посуд на олію), які запалюються перед іконами під час богослужіння. Полум'я світла при цьому символізує палаючі любов'ю до Бога серця тих, хто молиться. Лампади у церкві (й у хаті) підвішували, як правило, до стелі. Їх форма, художня структура завжди містила елементи християнської символіки. Наприклад, серед найдавніших були лампадки у формі човна, що символізує Церкву[108], на інших трапляються хрестографеми, монограми Ісуса Христа, мотиви ягняти, голубів, пальми тощо. У Києво-Межигір'ї лампади виготовлялись різні за розміром (висотою від 7,7 до 20—25 см), однотипні за формою — у вигляді кулястої присадкуватої вазоноподібної посудини, а також більш геометризованого силуету, позначені рисами класицизму. Лампадки інваріантні за формою вінець, нижньої частини, вушок для підвішування. За декором серед них вирізняються дві групи. Перша, поліхромна, в ній рельєфні елементи поєднано з традиційним рослинним розписом та іконографічними сюжетами, нанесеними друком (наприклад, сюжет Воскресіння)[109]. Другу групу, монохромну, станов-

---

[102] Поодинокі пам'ятки зберігаються у Сумському художньому музеї, Львівському музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, приватних збірках Києва, Москви, Санкт-Петербурга. Відомо, що на початку XX ст. колекція О. Гансена (Київ) налічувала близько десяти хрестів і тридцяти лампад (Яремич С. Строения Межигорской фабрики // Искусство, живопись, графика и художественная печать.— 1911.— № 6—7.— С. 281). Найбільш представницькою є колекція києво-межигірських фаянсів релігійного призначення у збірці Музею українського народного та декоративного мистецтва у Києві (далі — МУНДМ) (Петрякова Ф. Хрести, лампади, хатні ікони...— С. 337—343).

[103] З документів відомо, що виконували замовлення дуже ретельно. Наприклад, майстер Фелікс Турчиновський упродовж півроку (1826) працював над розписом однієї великої лампади (Полонська-Василенко Н. Д. Межигір'я // Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського. Ін-т рукопису, ф. 42, оп. 1, спр. 14, арк. 75).

[104] Петрякова Ф. Хрести, лампади, хатні ікони...— С. 337—343.

[105] Там само.— С. 337; Кузьмин Е. Межигорский фаянс // Искусство, живопись, графика и художественная печать.— С. 267.

[106] Полонська-Василенко Н. Д. Межигір'я.— Арк. 75.

[107] На думку Ф. Петрякової, у цьому проявилася специфіка виробництва, створеного на території Спасопреображенського монастиря у Межигір'ї (Петрякова Ф. Хрести, лампади, хатні ікони...— С. 337).

[108] Моран А. де. История декоративно-прикладного искусства.— С. 254.

[109] Петрякова Ф. Хрести, лампади, хатні ікони...— С. 339; Кузьмин Е. Межигорский фаянс.— С. 269.

лять легко тоновані кремові, зелені та вкриті бузково-фіолетовим люстром вироби. Пластичними прикрасами таких лампадок є зображення херувимів з дитячими або жіночими голівками, розміщені по корпусу з трьох боків, здебільшого доповнені рослинно-квітковими гірляндами[110].

Межигірські фаянсові ікони за призначенням „хатні" (прямокутні, вертикальні, від 25×20 до 33×29 см). Рельєфи центрального поля і рамка ікон формувалися одночасно, у процесі виготовлення штампом. Серед рельєфів — канонічні сюжети Воскресіння Христа, Христос Спаситель, Різдво Христове, Богородиця Одигітрія, св. Варвара, св. Дмитро та інші[111]. Більшість з ікон не належала до найкращих зразків межигірського виробництва. Пластичні зображення (іноді вони мали структуру рококового медальйона) здебільшого доповнювались примітивним розписом з використанням локальних плям відкритих кольорів, підведенням основних рис обличчя святих (брови, очі, уста), імітацією під мармур поливами пастельних тонів (на тлі), елементами традиційного рослинного орнаменту тощо. Такі твори сприймались „розмальовкою"[112]. Очевидно, механічне перенесення традиційного іконопису без переосмислення специфіки фабричного фаянсу мало наслідком брак колірної гармонії, цілости творів, що певним чином профанувала духовну суть ікони, яка передусім виявляється у художніх закономірностях[113]. Проте попит на вироби, очевидно, був зумовлений не лище їх утилітарними властивостями (стійкість керамічних матеріалів, можливість помити ікону як посуд), але й художніми. Світлість, прозорість фарб, полиск фаянсових поверхонь, мабуть, були суголосні традиційному розумінню сутности святих образів у тогочасному межигірському середовищі. У другій половині XIX ст. проектувалися і виготовлялися архітектурно-декоративні деталі іконостаса з фарфору на Волокитинському фарфоровому заводі (Чернігівщина). Керамічні іконостаси також створювалися у 1900-х рр. у Миргородській художньо-промисловій школі ім. М. Гоголя (Полтавщина). Загалом це були еклектичні твори з орієнтацією на традиції російської іконописної школи XIX ст.[114] В описі експонатів музею Ставропігійського інституту у Львові, наприклад, згадується зображення св. Михайла на порцеляні „новѣйшаго русскаго письма"[115].

На Прикарпатті львівські художники О. Лушпинський, Е. Ковач, Л. Левинський у проекти іконостасів залучали кераміку (плитки, рельєфні вставки, скульптурні композиції) для підкреслення архітектонічної виразности[116].

Стиль модерн, у рамках якого з благословення митрополита А. Шептицького в Західній Україні на початку XX ст. відбувався рух за створення національного церковного мистецтва, визначив типологічне збагачення та побутування кераміки у внутрішньому оздобленні храмів до 20-х рр.

---

[110] Петрякова Ф. Хрести, лампади, хатні ікони...— С. 339; Кузьмин Е. Межигорский фаянс.— С. 269.

[111] Петрякова Ф. Хрести, лампади, хатні ікони...— С. 340.

[112] Виставка фаянсових та порцелянових виробів Києво-Межигірської фабрики: Каталог виставки.— К., 1925.— С. 15.

[113] Овсійчук В., Крвавич Д. Оповідь про ікону.— С. 9.

[114] Нога О. Іван Левинський...— С. 72.

[115] Опись музея Ставропигійскаго института во Львовѣ / Сост. И. С. Свѣнцицкий.— Львов, 1908.— С. 190.

[116] Нога О. Іван Левинський...— С. 72—74.

XX ст.[117] Провідна роль у цьому процесі належить фірмі І. Левинського. Тут за проектами художників виготовляли різноманітні керамічні предмети релігійного призначення. Серед них — теракотові та поливані, ручні й напрестольні хрести (в декорі яких переважали схеми дерев'яної різьби Гуцульщини та Бойківщини), свічники для різних обрядових дій (на основі гуцульських народних свічників), церковна керамічна скульптура, вази та дрібний посуд для декорувань церковних інтер'єрів з широким використанням української народної орнаментики, писанки[118]. В українських храмах періоду модерну траплялися також керамічні панікадила (люстри)[119]. Серед втілених проектів — антиподіум з майолікових плиток, дерев'яний кивот з майоліковим триптихом О. Лушпинського. Характерно, що керамічний розпис містить образи Ісуса Христа і двох ангелів. Кивот „о сильветці чисто візантійській" та „орнаментиці русько-народній з майоліковою прикрасою" дістав високу оцінку на Промислово-літургічній виставі у Львові (1909)[120]. Керамічні прикраси містив також створений за проектом художника престіл з кивотом для Пустомитівської церкви (Львівська обл.).

На початку XX ст. О. Лушпинський звертався до створення керамічних ікон[121]. Твори свідчать про задіяність кераміки у сферу тогочасних пошуків нових формотворчих засобів у національному релігійному мистецтві. Зокрема, майолікова ікона фабрики І. Левинського з фондів Національного музею у Львові (далі — НМЛ) („Коронування Пресвятої Діви Марії")[122] репрезентує спроби творення керамічних образів на засадах візантинізму формальною мовою модерну. Пошуки також тривали у руслі поєднання традиційної іконографії та естетики народного орнаментального мистецтва, з урахуванням особливостей матеріалів, промислового виробництва та новочасних духовних потреб[123]. Сакральну кераміку у перших десятиріччях XX ст. виготовляли і в інших закладах професійної кераміки, наприклад, у Коломийській гончарній школі[124].

У народній кераміці XIX — початку XX ст. загальнопоширеним було виробництво ритуального та обрядового посуду, що застосовувався у родинній і календарній обрядовості. Наявність виробів, безпосередньо призначених для облаштування храмів та відправи літургії, обумовлена конфесійними вимогами та реґіональними особливостями розвитку гончарства. В таких виробах, що характерні, передусім, кераміці Прикарпаття, виразніше виявлялись зв'язки з сакральним християнським мистецтвом.

---

[117] Нога О. Іван Левинський...— С. 76.

[118] Сілецька Л. Матеріали до каталогу...— С. 115—121; в асортименті фабрики широко представлено і декоративно-ужиткові речі, зокрема, пічні кахлі з рельєфними зображеннями Ісуса Христа, святих, біблійних сцен, що за художнім вирішенням виявляють зв'язок з народним різьбленням по дереву (Нога О. Іван Левинський...— С. 75).

[119] Архів Інституту народознавства НАН України, ф. 15, спр. 3, с. 18.

[120] Шухевич В. Участь русинів у промислово-літургічній виставі // Діло.— 1909.— Ч. 154.— С. 1.

[121] Нога О. Іван Левинський...— С. 73.

[122] НМЛ, № НК 1532 (дар М. Свєнціцької).

[123] Гординський С. Українська ікона на тлі універсалізму візантійського стилю // Збірник праць Ювілейного Конгресу...— С. 682—683.

[124] Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (далі — МЕХП), № 47135; НМЛ, № 17469, НК 250; Нога О., Шмагало Р. Між Сходом і Заходом...— С. 45.

Застосування посуду у традиційній обрядовості, очевидно, сягало язичницьких жертвоприношень і „трапез“. Типологія виробів включала всі основні групи і типи посуду, відомі в традиційному гончарстві. Вони мали визначену функцію та локальні назви.

Повсюдно побутували „посні горщики“, „пісний посуд“ — новий посуд або той, у якому готували ритуальні страви тричі на рік[125]. Для святої води робили дзбанки, коновочки (Гуцульщина)[126], глечики (Полтавщина), баньки (Поділля, Бубнівка). У Великодньому обряді (та поминках) застосовували миски „для приносу“ до церкви, „миски на свячене“. Вироблялися також поливані поставці чи вази на кутю і сир, що нагадували глибокі миски з накривками та вухами примхливої форми (Поділля); пасківники — розписні керамічні кошички (Покуття)[127]; пасхальні „пейсахові тарілки“, відомі з єврейської обрядовости, що вирізнялися пластично видавленим „брижастим краєм“ (Бубнівка); форми для випікання пасок — бабник (Поділля), ставчик, ставець (Подніпров'я)[128]. Ритуальний посуд завжди вирізнявся ретельністю формотворення і ошатністю декору. В. Щербаківський зазначав певну тотожність у розумінні традиційного середовища обрядовости й оздобности керамічних виробів[129]. Усі вироби, крім кондитерських форм, зовні пишно декорувалися. Посуд на принос, кутю всередині мав хрестографеми[130].

Унікальними є обрядові вироби, подібні до кадильниць. Це закриті чашкоподібні посудини з вушком, наскрізними прорізами різної конфігурації (у вигляді арки, хреста тощо), увінчані пластичним хрестом. Ці традиційні вироби другої половини XIX ст. локально різняться застосуванням, формами, технологією виготовлення, назвами. На Чернігівщині (с. Верба, с. Осьмаки)[131] і Полтавщині (с. Міські Млини, Опішне)[132] відомі полив'яні і неполив'яні „куришки“, „курушки-чортогонки“[133], які за формою нагадують мініатюрні однобанні, рідше трибанні, п'ятибанні храми. Характерно, що мотиви три- та п'ятибанних храмів трапляються також на чернігівських рушниках. На Лівобережжі куришки, за етнографічними матеріалами, використовувались „для обкурювання хати, коли був покійник, з метою вигнання нечисті з приміщення, на свята, а також для прокурювання діжок, збіжжя, худоби“[134]. Підкреслено декоративні, рельєф-

---

[125] Пошивайло О. Ілюстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України (Гетьманщина).— Опішне, 1993.— С. 141.

[126] Шухевич В. Гуцульщина. Ч. 4 // Матеріали до українсько-руської етнології.— Львів, 1904.— Т. 7.— С. 203.

[127] Лащук Ю., Лобурак І. Сакральні сюжети...— С. 283; в експозиції НМЛ представлено пасківник О. Бахматюка (1880-ті рр.).

[128] Лащук Ю., Лобурак І. Сакральні сюжети...— С. 278—313.

[129] Щербаківський В. Українське народне мистецтво. Орнаментація української хати // Богословія.— Рим, 1978.— Т. XLII.— С. 29.

[130] Шульгіна Л. Гончарство в с. Бубнівці...— С. 152.

[131] Орел Л. Кераміка с. Верба Коропського району Чернігівської області // Українське гончарство.— Кн. 1.— С. 315.

[132] Державний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, № КН-2897/К2778 (опубл.: Пошивайло І. Феноменологія гончарства...— С. 283), куришка в експозиції Музею народної архітектури і побуту України (друга половина XIX ст.).

[133] Спаська Є. Подорожі по Чернігівщині (уривки з щоденників 1921—26 рр.) // Українське гончарство.— Кн. 2.— С. 343—344; Пошивайло О. Ілюстрований словник...— С. 141.

[134] Пошивайло О. Ілюстрований словник...— С. 135—136.

но прикрашені поливані куришки створював на початку XX ст. Остап Ночовник з Міських Млинів (Полтавщина)[135]. На Покутті аналогічні до „куришок" форми мали коломийські кагани. Вони неполив'яні, здебільшого димлені, оздоблені пластично-фактурними техніками (ритуванням, лискуванням, пізніші — шнуровим орнаментом, фігурними прорізами і т. ін.). Їх використовували як ліхтарі на свічку (яку обережно, щоб не загасла, на живний четвер після відправи Страстей Господніх, з церкви несли до хати). Відомо, що каганці, як на початку XX ст., так і тепер, виготовляють майстри зі знаної гончарської родини Кахнікевичів (Коломия)[136].

Регіональні особливості розвитку українського гончарства, що складались історично, зумовили наявність релігійних предметів (що застосовувались у церковно-літургійному просторі храмів, християнських обрядах) передусім у кераміці Прикарпаття. Серед виробів Косова, Коломиї, Кут, Пістиня другої половини XIX — початку XX ст. відомі керамічні ікони, кропильнички, напрестольні хрести, світильники (свічники: одинарні, трійці, поставники на підлогу, канделябри), писанки та деякі інші. Гончарі Лівобережної України, насамперед Полтавщини, у XIX ст. виготовляли керамічні лампадки, голубків, ліхтарі для страсної свічки, а у 1920-х рр.— хрести і чаші для церковного вжитку[137]. Здебільшого ці вироби наслідували металеві форми і декорувалися традиційним орнаментом[138]. Оригінальністю пластично-просторового вирішення відзначалися увінчані хрестом полив'яні багатосвічники з двоголовим орлом або мотивами півня роботи хомутецького майстра Павла Калашника (Полтавщина, кінець XIX — початок XX ст.)[139]. Унікальним і маловідомим є керамічний оклад для ікони, який на основі традиційних прийомів підполивного розпису створив гончар з Опішного Федір Чирвенко (початок XX ст.)[140].

Окремі вироби для облаштування храмів на початку XX ст. виконували й подільські майстри. Наприклад, з-поміж експонатів гончарної виставки в Зінькові на Полтавщині (1913) за композиційним ладом виділялися свічники-канделябри, виготовлені майстрами Смотрича, Бубнівки, Василівки, Купина, а також модель церкви, вкрита зеленою поливою (Максим Столярчук, Адамівка)[141].

Покутські гончарі виготовляли керамічні ікони — з мальованими чи пластичними зображеннями, прямокутної, круглої чи овальної форми. Про доволі масовий характер виробництва керамічних ікон на Покутті

---

[135] Пошивайло О. Ілюстрований словник...— С. 141.

[136] Баран Р. Коломия — центр гончарства // Народний дім (Коломия).— 1993.— № 1.— С. 11—13.

[137] Пошивайло І. Етнографія українського гончарства...— С. 216.

[138] Січинський В. Гончарство Лівобережжя // Нова хата.— 1937.— № 8.— С. 5.

[139] Риженко Я. Форми гончарних виробів Полтавщини // Наук. зб. Харків. наук.-дослід. катедри іст. укр. культури імені акад. Д. І. Багалія.— [Харків], 1930.— Т. IX.— Вип. 2.— С. 36—37; МУНДМ, № К-595.

[140] МУНДМ, № К-573; 47×29,2 см.

Поява виробу, очевидно, обумовлена активізацією зв'язків народної і професійної кераміки, місцем останньої в національному релігійному мистецтві на початку XX ст. Цей рух у кераміці Лівобережжя опосередковано поширювався через земські навчальні заклади гончарства, зокрема, через діяльність Миргородської художньо-промислової школи ім. М. Гоголя, у якій певний час працював Ф. Чирвенко.

[141] Прусевичъ А. Гончарный промыселъ въ Подольской губерніи // Кустарные промыслы Подольской губернии.— К., 1916.— С. 64—66.

свідчать дослідження кераміки окремих осередків цього реґіону останніх років[142]. Найдавнішими є дві майолікові ікони з Буковця із зображеннями Богородиці з Дитям і св. Миколи (1811), автором яких уважають М. Ковальського. Проте надалі відкритими залишаються питання генези цих майолік, стилістики, належности до конкретного середовища, спеціалізації автора тощо[143]. Ім'я гончаря М. Ковальського з Яворова (тепер Косівського р-ну) (за Т. Северином)[144] або з Коломиї (за Ю. Лащуком, І. Лобурак) досі не виявлено в архівних документах Коломиї, Косова, Львова (Францисканська метрика середини XIX та Йосифінська метрика списку кінця XVIII ст.)[145]. У зв'язку з цим Ю. Лащук висловив сумнів щодо гончарського „походження" образів. Їх автором, на думку вченого, міг бути містечковий маляр, що випробував свої сили (не маючи навичок) у керамічному розписі.

В іконографії керамічних ікон Богородиці Одигітрії та св. Миколи, як і в народній гравюрі, простежується переплетення східної і західної традицій. Ієратизм, зосереджена застиглість постав (відсутній благословляючий жест у Христа) пом'якшуються змалюванням усміхнених, чорнобрових ликів, пишних шат, корон, ангелів у вигляді голівок-путті на тлі ікон, декоративно розроблених німбів (у св. Миколи — у вигляді сяйва, лінійно проштрихованого віялом, Богородиці і Христа — силуетних язиків полум'я, подібно до пам'яток жовківської малярської школи XVII ст.)[146]. Контурно-силуетні зображення відчутно залежні, передусім від графічних першоджерел. Графічність, а також наявність у розписі синьої фарби, характерної, наприклад, елітарному кахлярству XVIII ст., дає змогу робити припущення про певний досвід автора майолік у професійній кераміці, кахлярстві. Таке припущення підтверджують високі технічні риси виробів. Окрім прийому гравіювання, у творах не простежуються риси, характерні цеховій кераміці Покуття, зокрема Коломиї (що до цього осередку причисляє Ю. Лащук автора образів)[147]. Перевага та різноманітність лінійних елементів, особливо на образі Богородиці з Дитям, надає зображенням легкости. Подібні не були притаманні ані народному малярству, ані кераміці Прикарпаття. Беручи до уваги думку Р. Райнфуса про генезу керамічних осередків Гуцульщини і Покуття, зумовлену діяльністю мануфактури у Глинську і Жовкві XVIII — початку XIX ст.[148], а також деякі риси розглядуваних творів, на нашу думку, цілком можливо припускати зв'язки автора ікон з цим осередком.

Іншим шляхом уточнення особи автора та остаточної атрибуції творів може бути пошук інформації про гончаря чи маляра, прізвище якого традиційно було змінене (можливо, з комерційною метою) на польський манер. Аналогічно до вже відомого в науці ходу „Бахмінський — Бахматюк" про-

[142] Слободян О. О. Пістиньський центр гончарства XIX — першої половини XX ст. (Історія, типологія, художні особливості, майстри).— Львів, 2001.— С. 6.
[143] Лащук Ю., Лобурак І. Сакральні сюжети...— С. 276.
[144] Seweryn T. Pokucka majolika...— S. 5.
[145] Лащук Ю., Лобурак І. Сакральні сюжети...— С. 276.
[146] Свєнціцька В. І. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.— К., 1966.— С. 125.
[147] Свєнціцька В. І. Іван Руткович і становлення реалізму...— С. 125.
[148] Reinfuss R. Ludowe kafle malowane.— Kraków, 1966.— S. 143.

понуємо шукати локальні варіанти прізвища Ковальський (Коваль, Ковалюк, Ковалик і т. д.), хоч досі пошук не дав позитивного результату. Незалежно від походження керамічних ікон із зображеннями Богородиці з Дитям та св. Миколи (місцевого чи привозного, гончарського чи малярського), незаперечним є факт, що вони дали значний імпульс поширенню і художньому трактуванню сакральних мотивів у кераміці Покуття.

Розвиненим було виготовлення світильників. Їх семантика у християнстві пов'язана з поняттям світла — символом присутности, уособленням Бога (Ів, 1, 5; 9, 5). У християнстві джерела світла пов'язувались з Агнцем — Ісусом Христом (Об, 21, 23). Світильники уособлювали пророків (Об, 11, 4), у сцені Об'явлення Ісуса Христа сім світильників — це сім Церков, перед престолом Вседержителя — сім Духів Божих (Об, 1, 20; 3, 5). Свічник (світильник) пов'язується з ідеями праведности, апостольством. Спаситель у Нагірній проповіді промовляє до апостолів: „Ви світло для світу... І не запалюють світла, щоб поставити його під посудину, але на свічник,— І світить воно всім у домі" (Мт, 5, 14—15); „Око — то світильник для тіла. Як око твоє буде здорове, то й усе тіло буде світле. А коли б твоє око лихе було, то усе тіло твоє буде темне. Отож, коли світло, що в тобі є темрява,— яка ж то велика та темрява" (Мт, 6, 22—23).

Найбільш численною групою світильників у традиційній кераміці культового призначення є свічники. У зв'язку з ідеєю світла, яким має бути сповнений як храм, так і буття християн, свічники розміщували у значущих місцях церкви, наприклад, перед царськими воротами, намісними, чудотворними іконами (так звані вічні лампади)[149]. Свічник встановлювали в хаті, на покуті перед іконами. Важливі суспільні заходи, наприклад, цехові збори, розпочиналися лише із встановленням свічника та запаленням свічки перед хрестом.

Історично відома типологія свічників містить різні форми, що мали визначену символіку і місце у християнському обряді. Наприклад, в архиєрейській літургії східного обряду використовуються двосвічник (грец.— дикирій, що символізує дві природи Ісуса Христа — божественну і земну), трисвічник (трикирій, символ Трійці). Важливе місце посідає запрестольний семисвічник („чистий свічник", що бере початок із єврейської менори), відомий зі Старого Завіту (Вихід, 25, 31—38, 37, 17—23), в християнстві символізує присутність Бога, наповненість Ним буття. У народній кераміці Покуття були поширені одинарні свічники і трійці, зрідка виготовлялись двосвічники[150]. На підлогу робили великі поставники (відомі серед творів П. Кошака, Пістинь)[151].

Свічники на Покутті продавали парами — на офіру і до хати. У Косові у другій половині XIX ст. свічники робили О. Бахматюк, М. Ковбасинник та інші гончарі[152]. Наприкінці XIX ст. О. Бахматюк, виходячи з форм

---

[149] Наприклад, за описом дерев'яної церкви в с. Акрешори (тепер Івано-Франківської обл.), гуцульський полив'яний свічник стояв в одному з бічних вівтарів (Opis zabytków powiatu Kołomyiskiego (miejscowości położone po prawej stronie Prutu oraz Dialkowce, Sreparowce, Tłumaczyk, Iwanowce, Peperów, Kornicz, Korolówka, Oskoresince) i Sanockiego, 1935.— Ark. 309).

[150] Лащук Ю., Лобурак І. Сакральні сюжети...— С. 275.

[151] МЕХП, № 47047.

[152] Лащук Ю., Лобурак І. Сакральні сюжети...— С. 284.



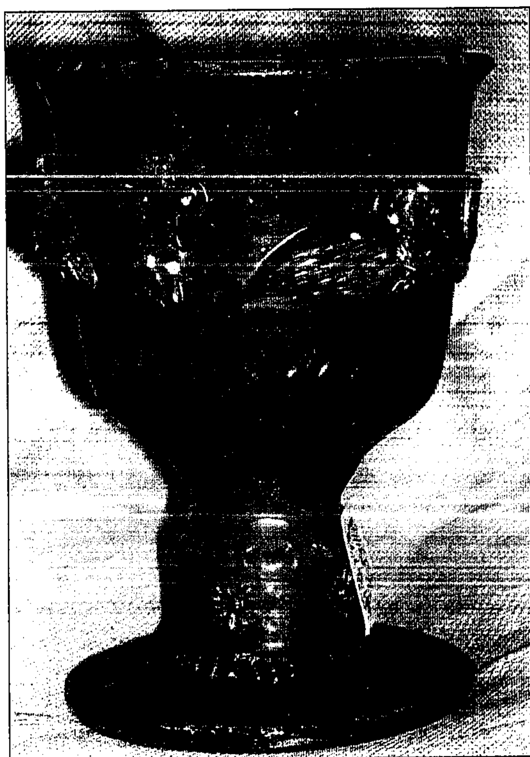
Ікона „Коронування Пресвятої Діви Марії“.
Початок XX ст. Львів. Майоліка.
Фабрика І. Левинського. НМЛ



Кропильниця. *1930-ті рр. Глина, формування, підполивний розпис. Покуття. Український центр народної культури „Музей Івана Гончара“*



Кошак П. Хрест напрестольний. *1912 р.*
Глина, виточування на гончарному колі, підполивний розпис. Пістинь Івано-Франківської области. НМЛ



Чаша (потир). *Південна Чернігівщина. Кінець XIX — початок XX ст. Глина, виточування на гончарному колі, ліплення, штампування, полива. Чернігівський історичний музей ім. В. Тарновського*

свічників, виготовляв керамічні основи канделябрів[153]. У цей період під впливом деревообробництва поширилося виробництво керамічних трійць[154].

Традиційні одинарні свічники являють собою вертикальний керамічний виріб з гніздом для свічки, розміщеним на ніжці з розширеною основою. Полтавські і чернігівські вироби, що їх прикрашали здебільшого монохромним поливанням, сприймаються узагальнено. Чітка ярусність форми і розпису вирізняє композиції покутських свічників.

Свічники Коломиї, Кут, Косова, Пістиня різняться між собою. Найдавніші — присадкуваті, пластично стриманіші[155]. Їх простий, легкий горизонтально-ярусний декор утворюється традиційними елементами: ритмічним чергуванням кольорових смуг[156], різновеликих ангобних крапок, скісних рисок[157], хвилястих стрічок з листочками[158] тощо, зеленим і коричневим (Кути)[159], фляндруванням зеленою фарбою по побілці (Коломия (?)[160].

Свічники О. Бахматюка, а також керамічні частини канделябрів[161], складно профільовані, мають горизонтальні ряди круглих наліпів (подібно до прикрас дерев'яних, мосяжних виробів) (1886-ті рр.). Цей прийом відомий і в кераміці Пістиня[162]. Роботи майстра 1880-х рр. підкреслено декоративні. Як і в інших виробах останніх років творчости (кахлі, посуд), у них проступають впливи модерну. Останні проявляються в ускладненні верхньої частини пластичними елементами (наприклад, квітки лілеї — мотиву глибоко символічного в християнстві, а також поширеного в модерні), що посилюють конусність, об'ємність верхньої частини виробу, споріднюють його з келихом[163]. Розписи свічників О. Бахматюка становлять традиційні стрічкові структури, що трапляються на берегах мисок, кахлях та інших виробах майстра. Складніші побудови, створені з розеток, кіл, квітів, синусоїди-бігунця, зиґзаґу, зубців ламбрекена, площин „ільчатого письма" тощо, містяться на основах свічників. Характерним для них є чергування рослинних та геометричних, висока інваріантність групування, графічного, кольорового вирішення елементів, на основі контрастних зіставлень жовтого, зеленого, коричневого кольорів на білому тлі.

Свічникам П. Кошака притаманна важкувата форма, у них не завжди вдалі пропорції, вони менш насичені орнаментальними елементами. Майстер робив також великі балясиноподібні поставники на підлогу[164], рівномірно вкриті рослинно-геометричним розписом з вертикальними акцентами, з ущільненням на круглій основі (1894)[165].

---

[153] МЕХП, № 46109.
[154] Там само.— № 47041.
[155] Там само.— № ЕП 47097 (збірка Ю. Бойка).
[156] НМЛ, № 12222, НК 810. Свічник, с. Москалівка Івано-Франківської обл., XIX ст.
[157] Там само.— № 40574, НК 821. Свічник, Гуцульщина, середина XIX ст.
[158] Там само.— № 40542, НК 816. Свічник, Косів, початок XIX ст.
[159] МЕХП, № ЕП 47105.
[160] Там само.— № ЕП 47097 (збірка Ю. Бойка).
[161] НМЛ, № 40574, НК 821, середина XIX ст.
[162] Слободян О. Кераміка Пістиня / Дис. ... канд. мистецтвознавства.— Львів, 2001.— С. 103.
[163] МЕХП, № К-11679.
[164] Там само.— № 47047.
[165] Там само.— № 46143.

Трійці, їх застосування на Покутті пов'язується з обрядом Водохрестя[166], а початок виготовлення — з впливами деревообробництва[167]. Трійці П. Кошака, однотипні за розмірами, пропорціями, виготовлялись орнаментально розписані та з пластичними зображеннями (наприклад, Розп'яття — лицева сторона, св. Миколи — зворотна). У першому випадку центральна гілка трійці силуетно трактується у вигляді прямого хреста з видовженим кінцем, її розпис інваріантний щодо використання традиційних геометрично-рослинних елементів, штампування по сирому тощо[168]. Рельєфні зображення Розп'яття і св. Миколи на трійцях П. Кошака ґрунтовані на християнській іконографії. За пластикою вони виявляють зв'язок з традиційною скульптурою. У їх поліхромії значну роль відіграє зіставлення суцільно залитих площин (наприклад, облачення св. Миколи) з колірними і графічно-пластичними акцентами тощо. Завдяки цьому підвищується декоративність, емоційна виразність творів, вони набувають мажорного звучання[169]. П. Кошак робив теж напрестольні хрести (у розписах їх часто поєднано хрестографеми з розетками)[170], канделябри з ажурними хрестиками, чаші[171], глиняні писанки на круглих підставках[172]. Вироби майстра (свічники, хрест, трійці) з успіхом експонувалися на Виставі промислу домашнього у Коломиї 1912 р.[173]

Канделябри (керамічні основи-стояки) створював О. Бахматюк, збільшуючи свічник по висоті й об'єму, ускладнюючи його вертикальну ярусно-профільовану структуру. У керамічний стояк вставлявся бронзовий лампадофор на сім ріжків[174]. У канделябрах застосовуються розписи, аналогічні свічникам, з відповідним збільшенням кількости горизонтальних пропорційно знайдених, зритмізованих орнаментальних стрічок. Розписи також доповнюють низки круглих наліпів (1880-ті рр.). Канделябри майстра мають значний декоративний ефект, зумовлений зіставленням блиску поливаної, соковито розписаної кераміки з тьмяним полиском темних металічних деталей.

Винахідливість та декоративний хист покутських гончарів виявилися у виготовленні таких утилітарних виробів, як керамічні кільця на свічки. Вони являють собою невеликі пласкі кружальця з отвором посередині. Кільця виготовлялись однотонно полив'яні чи з поліхромним розписом, розташованим стрічкою по колу, інваріантним за компонуванням геометрично-рослинних елементів, традиційних для косівської кераміки[175].

---

[166] Лащук Ю., Лобурак І. Сакральні сюжети...— С. 276.

[167] Дерев'яні трійці були поширені у Карпатах і на Прикарпатті у XVIII—XIX ст. У численних осередках Гуцульщини виготовлялись найрізноманітніші за концептуальною схемою, особливостями різьби вироби (Станкевич М. Українське художнє дерево XVI—XX ст.— Львів, 2002.— С. 306—308).

[168] МЕХП, № 47041.

[169] Там само.— № 46143.

[170] НМЛ, № 17503, НК 278 (збірка В. Шухевича).

[171] МЕХП, № 46116.

[172] Івашків Г. Хрест в українській кераміці...— С. 116—117.

[173] Вистава промислу домашнього у Коломиї під протекторатом їх в. ц. високости архикнязя Кароля Франца Йосифа і архикнягині Зити в днях 21—30 вересня 1912 р.— Коломия, 1912.— С. 18.

[174] МЕХП, № 46109.

[175] НМЛ, № 17505 (1—9), НК 280—288.

У 30-х рр. XX ст. косівські гончарі М. Совіздранюк, Г. Курилюк, а також Г. Цвілик з Коломиї робили керамічні розписні кропильниці з барельєфним зображенням Розп'яття[176]. Твори належать до пізніх явищ у традиційному мистецтві Покуття, пов'язаних, очевидно, з процесом налагодження тісних зв'язків між замовником і виконавцем, що мали іншу природу, відмінну від вимог стихійного ринку.

Своєрідністю відзначаються керамічні кропильниці, які створювались лише для католицьких і греко-католицьких храмів. Незначна кількість пам'яток, що походять з 1930-х рр. (Косів), демонструє різноманітність загальних форм цих невеличких глиняних виробів, зв'язок з християнською іконографією та її народне розуміння, а також традиційним мистецтвом Прикарпаття — різьбленням по дереву, кам'яною пластикою і традиційним декоративним розписом.

Усталеними компонентами творів є пластичне зображення Розп'яття з ознаками західного типу (наприклад, серед польських виробів початку XX ст. трапляються також зображення Страстей, Різдва Христового, Святої родини)[177], а також маленький посуд на свячену воду. Ці компоненти поєднують на пластах різної конфігурації: овальної (Г. Курилюк, 1938; Г. Цвілик, 1930-ті рр.), у вигляді серця, а також украй стилізованого фітоморфного хреста (М. Совіздранюк, 1934), що несуть окреме символічне навантаження. В останньому типі простежуються аналогії із стовпоподібними намогильниками Івано-Франківщини початку XX ст., заокруглені виступи яких дуже умовно асоціюються з кінцем хреста[178].

У творах Г. Цвілика і Г. Курилюка невелику, узагальнену барельєфну фігуру Ісуса Христа на плоскому хресті розміщено під півсферичним дашком, що нагадує накривку з вушком. Таке компонування споріднює кропильниці з мініатюрними капличками.

М. Совіздранюк, уникаючи зображення хреста, моделює фігуру розп'ятого Ісуса відразу на пластах (серцеподібному, хрещатому, іноді — під бочкоподібним дашком). На кропильницях майстра фігура Спасителя велика, по коліно занурена у посудину для свяченої води, подібно до відомого графічного барокового зображення Христос у чаші[179]. Композиції (як і самі кропильниці в літургії) символізують очищення через хресну смерть Христа, через євхаристійну кров, „що за багатьох проливається на відпущення гріхів" (Мт, 26, 28). Характерно, що зображення на тему збирання в чашу крові з ран Христових, відомі з візантійських емалей X—XII ст., широко побутували як на Сході, так і на Заході. Вже у XVII ст. вони були поширені і в іконописі, і на церковному начинні[180].

У косівських кропильницях традиційний ритований рослинно-геометричний розпис поєднано з поліхромією барельєфних фігур: зі схематичним ритуванням очей, ребер; виділенням контрастним кольором тернового вінка, волосся, бороди; начресельника, цвяхів на руках і ногах Ісуса. Розп'яття — композиційна домінанта творів. Декор тла кропильниць іде

[176] Lippoczy N. „Semper sitio" // Polska sztuka ludowa.— 1975.— N 1.— S. 34—39.

[177] Zawadski H. Moja kolekcja kropelniczek ceramicznych // Там само.— S. 112—113.

[178] Моздир М. Українська народна меморіальна скульптура.— С. 18—20.

[179] Щербаківський Д. Символіка в українському мистецтві...— С. 56—61.

[180] Новицький О. Символічні образи на ритинах київських стародруків // Записки Наукового товариства ім. Шевченка.— Львів, 1926.— Т. CXLIV—CXLV.— С. 141—156.

від структури розквітлого хреста і містить зображення квіток, зірок (М. Совіздранюк), рослинних пагонів чи традиційних листочків-копитець (Г. Цвілик, Г. Курилюк) обабіч Розп'яття. Орнаментуються також посуд для свяченої води і дашки. Окрім традиційних рослинних, у розписах трапляються „модернізовані" суцільні сітки з ренесансного мотиву риб'ячої луски, що імітує черепицю (Г. Цвілик), та деякі інші. Очевидно, під впливом коломийської гончарської школи у розписах Г. Цвілика з'являються вкраплення синього кольору, не характерного традиційному колориту косівської кераміки. Однак загальний декоративний лад композицій, їх образна, пластична, асоціативна вимовність стверджують стійкість місцевих традицій, щонайширші зв'язки з народним мистецтвом.

У першій половині XX ст. з об'єктивних причин асортимент виробів релігійного призначення в народній кераміці різко звузився. Серед пам'яток з Косова, наприклад, заслуговують на увагу твори П. Цвілик (традиційні свічники, двосвічники, трійці, 1950-ті рр.)[181], Н. Вербівської (невеликі стрункі трійці, оздоблені рослинним орнаментом, 1960-ті рр.)[182]. Такі вироби вже мали переважно сувенірний характер. Політичні, ідеологічні чинники, планомірне насаджування деформованої моделі світогляду, заперечення релігії, загальнолюдських духовних вартостей, здійснювані упродовж існування в Україні тоталітарного режиму, зумовили майже повне вилучення сакральної теми з української кераміки у XX ст. Значення мали також значні незворотні зміни у побуті.

Ahniya KOLUPAYEVA

UKRAINIAN SACRAL CERAMICS

Ukrainian ceramics as a unique achievement of the national artistic culture and the decorative arts and crafts of Ukraine has always embodied the worldview of the people. Traditionally, it has been inseparably connected with a Christian tradition and religious practices. In the 20th century, there has been a substantial slump in the production of folk ceramics on religious topics. During the totalitarian regime in Ukraine, political and ideological factors together with the complete negation of religion and moral values have excluded the sacral theme in Ukrainian ceramics in the 20th century.

---

[181] Павлина Цвілик. Альбом / Упор. і автор тексту О. Слободян.— К., 1982.— Іл. 8.
[182] МЕХП, № ЕП 70701.

Тетяна КАРА-ВАСИЛЬЄВА

ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ. ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ

Початок XX ст. позначений бурхливим розвитком капіталістичних відносин, що спричинили, зокрема, зміни виробничо-організаційної структури художнього виробництва, поглинання кустарних ремесел фабричною промисловістю. Відбуваються глибокі зрушення в народному мистецтві, пов'язані як з особливостями соціально-економічних відносин, так і з явищами духовного життя, зацікавленням творчої інтеліґенції народним мистецтвом і прагненням його зберегти, а відтак активною роботою зі створення широкої мережі навчальних закладів і художніх майстерень, осучаснення продукції промислів, залучення видатних художників-живописців до творчої співдружности з народними майстрами. Важливе значення мала „промислова революція" XIX ст., коли на зміну ручній праці кустарів прийшло промислове виробництво і замість унікального твору, створеного народним майстром, з'явилися масові вироби, тиражовані машиною. Саме на початку XX ст. утворюється особлива галузь художньої творчости, що включає у себе широкий спектр: від зразків для масового виробництва до унікальних творів, від побутових предметів до виставкових виробів з вишивки, фарфору, дерева, металу. Всі ці чинники соціально-економічного і культурного спрямування вплинули на формування нових стилістичних рис у народному мистецтві, були причиною змін його художньо-образної мови, руйнування його цілісности.

Водночас саме на початку XX ст. відбувається усвідомлення галузі декоративного мистецтва як особливої сфери художньої діяльности, яка підпорядкована своїм закономірностям, яка має свої засоби емоційного впливу, з'являються професіональні митці декоративного мистецтва, складається його естетика та критика.

У декоративному мистецтві початку XX ст. відбулися якісні зміни. Це стосується як функціонування нових форм народної культури, включення її в культурно-мистецький простір, так і соціального буття народного майстра, який з можливістю здобути освіту, брати участь у міжнародних і національних художніх виставках, здобув громадське визнання і пошанування. Формується новий тип народного майстра, з'являються яскраві творчі індивідуальності. Народ, а відтак і народна творчість стають першоосновою національної культури.

На початку століття творча інтеліґенція серйозно зацікавилася народним мистецтвом, почалось активне збирання і формування музейних колекцій, теоретичне обґрунтування самого поняття „народне мистецтво".

Початок століття в Україні ознаменований зростанням національної свідомости, увагою до стародавніх пам'яток, захопленням етнографією та народною творчістю як важливим джерелом професіонального мистецтва. На цей час припадають активні пошуки і розробка українського національного стилю.

Велике значення для формування нових засад образотворчости, виходу на нові обшири національної художньої культури мала діяльність Василя Кричевського. Будівництво губернського земства в Полтаві (1903) визначило новий напрям українського мистецтва — до джерел народного мистецтва, творчого використання принципів народного образотворення на основі вільної мистецької трансформації форми. У споруді, декорованій керамічними кахлями та розписами в народних традиціях, виконаних за малюнками В. Кричевського, використано традиції дерев'яної архітектури XVI—XVIII ст. Цілеспрямовано формувався український архітектурний стиль.

Ідеї формування національного стилю активно функціонували одночасно як на Західній, так і у Східній Україні. Цей процес був усеукраїнський, хоча мав свої локальні відмінності, свої джерела інспірації. Для Східної України етапним було будівництво губернського земства в Полтаві, для Західної України — Народного дому (1903), спроектованому в архітектурно-проектному бюро Івана Левинського у Львові. В основі діяльности бюро лежало глибоке зацікавлення народним мистецтвом. Водночас його пошуки виводяться з ширшого контексту творчих пошуків митців Праги, Відня, Петербурга, Кракова, Мюнхена у формуванні стилю модерн.

Пошуки українського стилю відбувалися завдяки активній позиції В. Кричевського, О. Сластіона, С. Васильківського, М. Самокиша, які усвідомлювали своє високе громадське покликання, гуртували навколо себе митців, діяльність яких спиралася на глибоке вивчення народного мистецтва, наукові здобутки у цій галузі М. Сумцова, М. Біляшівського, Д. Щербаківського, Д. Яворницького та ін.

Процес створення національного стилю був виявом збудження патріотичних почуттів інтеліґенції як Західної, так і Східної України, усвідомлення себе як нації. У Львові у 1904—1905 рр. утворюється „Товариство сприяння руській штуці". На його запрошення відгукнулися митці Східної України С. Васильківський, В. Кричевський, Ф. Красицький, О. Сластіон, М. Жук, І. Їжакевич, І. Бурачек. „Цей маленький факт має значення історичної ваги: художники-українці визнали себе українськими художниками, не боячись звинувачення у мазепинстві"[1].

Протягом 1900—1914 рр. відбувається процес розвитку галицького варіанта українського національного стилю — у стінах проектно-виробничої фірми Івана Левинського у Львові, що об'єднала найвидатніших митців того часу: архітекторів А. Захарієвича, К. Мокловського, О. Лушпинського, Т. Обмінського, художників І. Труша, О. Новаківського, М. Сосенка, скульпторів П. Герасимовича, М. Гаврилка, художників декоративного мистецтва М. Лук'яновича, О. Білоскурського, П. Гличака, О. Кульчицьку та ін.[2] Величезна фабрика будівельно-художнього промислу І. Левинсько-

---

[1] Абліцов В. Микола Борачек і Українська академія мистецтв // Українська Академія мистецтв.— К., 2000.— Вип. 7.— С. 222—223.

[2] Нога О. Проект пам'ятника Івану Левинському.— Львів, 1997.— С. 214.

го з колом митців-однодумців, які спроектували і втілили у життя численні проекти архітектурних споруд по всій Галичині, творили зразки орнаментальної промислової, побутової кераміки, виробів художнього металу, вишивки, килимарства, ткацтва, меблів. Ці вироби мали яскраво виражені ознаки українського стилю, який творчо переосмислював традиції народного мистецтва і який інколи називають „гуцульською сецесією" або „українською сецесією"[3].

Фірма І. Левинського була організована наприкінці XIX ст. На початок XX ст. припадає період її національного розквіту. Фірма створювала архітектурно-декоративну і декоративно-ужиткову кераміку. В основі творчого методу художників, які працювали на підприємстві, було творче використання і переосмислення надбань народного мистецтва. І. Левинський та його колеги-однодумці О. Лушпинський, Т. Обмінський, С. Червінський прагнули надати виробам національного колориту. Архітектурно-декоративну кераміку фірми І. Левинського виготовляли шляхом розпису на плоских плитках. Основними елементами є переважно мотиви, запозичені в народному мистецтві. У колірному вирішенні переважала коричнева, жовта та зелена барви, традиційні для кераміки Гуцульщини. Декор виконувався переважно на білому чи коричневому тлі.

У художньо-пластичному вирішенні декоративно-ужиткової кераміки відчувається інтерпретація пластичного вирішення, кольорового декору і технології виконання гуцульської кераміки та сокальського гончарного осередку[4]. Важливим внеском у цій ділянці була діяльність О. Біскупського. Його керамічні фризи та панно виготовлено на керамічній фабриці І. Левинського. В основу композицій взято елементи українських орнаментів — ромби, хрести, стилізоване колосся пшениці, соняшник, мотиви узорів гуцульської вишивки. Облицювальна плитка О. Біскупського, виготовлена за народними зразками, застосовувалася у будівництві по всій Галичині[5].

Одним з перших використав національний колорит в орнаментиці облицювальної плитки Ю. Лебіщак. Він відкрив у Галичі керамічну майстерню, що виготовляла тематичні та орнаментальні плитки, в основу яких були покладені традиції українського народного розпису[6].

У цьому ж напрямку працював на фабриці І. Левинського О. Лушпинський. За його малюнками були створені керамічні оздоби для будинку „Дядьківської бурси" в 1903 р. Це були підвіконні керамічні вставки і надвіконні „рушнички", соковитий колорит і виразний малюнок яких стали головним акцентом у композиції будівлі[7].

Фабрика І. Левинського взяла на себе місію відродження мистецтва кахель. На початку XX ст. занепадає народне кахлярство. Воно відроджується на промисловому рівні завдяки зусиллям кахлярського відділу фабрики І. Левинського під керівництвом Дзбанського, який взяв за основу сюжетно-тематичне вирішення і технологічні прийоми гуцульських

[3] Нога О. Проект...— С. 215.

[4] Голубець О. Декоративна кераміка фірми І. Левинського в збірках музею етнографії та художнього промислу НАН України // Наукові читання пам'яті Святослава Гординського. Альманах'94.— Львів, 1995.— С. 45.

[5] Словник художників України.— К., 1973.

[6] Там само.— С. 123.

[7] Нога О. Проект...— С. 219.

кахель, насамперед доробок таких народних майстрів, як Баранюк та Бахматюк. Перші спроби в цьому напрямку здобули схвальні відгуки на виставках у Парижі (1900), Кракові (1905), Коломиї (1911). Одним з найцікавіших зразків львівської фабрики І. Левинського була піч, виконана в народному стилі за проектом Е. Ковача для Галицького павільйону на Всесвітній виставці у Парижі 1900 р.[8]

Окремий напрям у створенні кахель — орнаментація їх, у якій за основу оздоблення взято мотив „дерева життя", взори народної вишивки. Саме така кахляна піч демонструвалась на Краківській виставці 1905 р. Елементи народної орнаментики в рельєфних кахляних плитках у Галичині використовували також на фабриках у Глинську, Коломиї, Галичі, Львові.

Керамічна фабрика у Львові широко випускала декоративно-ужиткову кераміку. Асортимент — декоративні тарелі, свічники, сувенірні вироби. В оздобленні художники шукали нових форм орнаменту, дещо абстрагованого від конкретного виду. Саме тому в орнаментах можна побачити мотиви вишивки, ткацтва, прикрас з бісеру, різьби на дереві чи гравірування на металі, візерунка писанок. Трапляються цікаві імпровізації у поєднанні форми і розпису. Є певна закономірність: орнамент переважно концентрується на місцях найбільшого пластичного напруження — на опуклих стінах посудин, біля країв горловини, розгортається у динамічному концентричному русі на площинах тарелей[9].

Показова в цьому плані діяльність художників-керамістів О. Білоскурського та М. Лук'яновича. Вони розробили орнаментальні варіанти композицій, що базувались на мистецькій стилізації гончарства Гуцульщини, Бойківщини, мистецтва народних осередків Львівщини, Тернопільщини, найкращих зразків кераміки Опішні. Ці художники використовували орнаменти вишивки, різьблення на дереві, трансформуючи їх в орнаментальні сюжети для тиражованої кераміки[10].

Новий струмінь у мистецтво професійної кераміки внесла творчість М. Ольшанського, М. Жука, Г. Колцуняка, К. Сіхульського, М. Сосенка, М. Бойчука. 1901—1904 рр. ці митці проклали новий шлях у мистецтві кераміки, що спирався на поєднання традицій модерну та української народної творчости[11].

Так само успішно працювала гончарська школа в с. Вікні, яку організував у 1880—1886 рр. В. Федорович. Роботи її з успіхом експонувалися на багатьох виставках. Керівником школи був місцевий священик М. Чачковський, який доклав багато зусиль до відродження традицій подільського гончарного промислу, водночас забезпечуючи місцевих майстрів зразками орнаментів із християнською символікою[12].

У Галичині активно проводилася політика українізації Церкви, а отже, церковного мистецтва. Цей рух очолив митрополит А. Шептицький. Зусиллями таких митців, як О. Лушпинський, Е. Ковач, Т. Обмінський,

---

[8] Нога О. Проект...— С. 226.

[9] Голубець О. Декоративна кераміка...— С. 45.

[10] Нога О. Проект...— С. 227.

[11] Там само.— С. 35—36.

[12] Шмагало Р. Володислав Федорович і культурний розвиток Галичини в кінці XIX — на початку XX століття // Наукові читання пам'яті Святослава Гординського...— С. 48.

Л. Левинський, було налагоджене виробництво керамічної писанки. Ці писанки виготовляли з керамічної маси методом відлиття з гіпсових форм — так, що всередині вони були пустотілі. Після опалювання їх розмальовували керамічними фарбами і вдруге випалювали. Орнаментика мала рослинний характер. Колористика — поєднання чорної, коричневої, жовтої фарб.

На початку XX ст. у Львові, Коломиї, Косові та інших місцевостях активно почалося виробництво керамічних ікон[13]. До їх створення взявся також і О. Лушпинський. Тоді ж в архітектурно-виробничих майстернях фірми І. Левинського розробляються проекти керамічних кіотів. Кіот, у якому поєднано дерево і глазуровану кераміку, запроектував О. Лушпинський. Кіот був орнаментований гуцульською різьбою, з триптихом образу Христа і двох ангелів, виконаних у майоліці. Основою художнього образу було вдале поєднання чорного дерева і яскравої полив'яної кераміки. Кіот був експонований у Львові на виставці релігійних речей у 1909 р.[14] На фабриці І. Левинського розроблялись проекти й інших предметів церковного опорядження, зокрема теракотові та полив'яні церковні хрести, в оздобленні яких використовувалась орнаментика різьби на дереві, характерна для Гуцульщини і Бойківщини.

Діяльність фірми І. Левинського, що мала на меті створення українського національного стилю, була різноманітна і багатопланова. У 1896 р. започатковано столярну майстерню, яка з 1911 р. працює вже як фабрика столярних виробів. В архітектурно-проектному бюро І. Левинського в галузі художньої обробки дерева працювали Т. Обмінський, О. Лушпинський, Е. Ковач, К. Мокловський, Я. Кудельський, О. Кульчицька[15]. Вони займались проектуванням меблів, іконостасів, різьблених рам тощо. Виготовлення меблів також орієнтувалось на багатовікові традиції народних майстрів. Серед найбільших осередків виділяються Гуцульська спілка в Коломиї, Столярно-токарський осередок в Івано-Франківську, Промислова школа у Львові. Митці бюро І. Левинського звертались до проектування меблів. Особливо цікаві зразки шаф із гуцульською стилізованою різьбленою орнаментикою розробляли О. Лушпинський та О. Кульчицька.

Особливо слід відзначити діяльність Олени та Ольги Кульчицьких у створенні національної течії тогочасної моди, що художниці розглядали як пропаґанду українського мистецтва. Мисткині ретельно вивчали особливості народного крою, декоративного оформлення із застосуванням вишивки, ткацтва тканин з мотивами вибійки, писанки. Свої досягнення вони реалізували і пропаґували на сторінках часопису „Нова хата". Серед творчого доробку Олени Кульчицької є проекти буденного і святкового вбрання для дорослих і дітей, декоративні пояси, хустки, жіночі прикраси. Художниця органічно втілювала в стилістику модерні переосмислені орнаменти та елементи крою народного вбрання. Одним з перших серед митців, які звернулися до пропаґанди орнаментів народного мистецтва і використання його в сучасному одязі, був Станіслав Дембіцький. Уже у 1901 р. він проектує зразки жіночого одягу, застосовуючи гуцульську орнаментику. В 1920-х рр. у Львові утворюється кооператив „Українське

[13] Гоберман Д. Гуцульщина — край искусства.— Москва; Ленинград, 1966.— С. 39.
[14] Нога О. Проект...— С. 302.
[15] Там само.— С. 44—46.

народне мистецтво", який за мотивами народної вишивки розробляє орнаменти оформлення для одягу священнослужителів. Цікаві зразки риз створює О. Кульчицька. За основу цих мотивів бралась вишивка не тільки Галичини, але й Полтавщини та інших регіонів Східної України. Навколо гасла „Творімо українське мистецтво!" згуртувались також М. Стефанович-Ольшанська, М. Охрімович, В. Вальцева, над розробкою нових форм декоративного мистецтва працює Бутович[16]. Важливу роль у розвитку української моди відіграв Мар'ян Ольшевський, який був провідним майстром декоративного мистецтва тогочасного Львова. Він заклав підвалини для проектування фабричного виробництва килимів, меблів, багато працював у галузі проектування одягу, розробки орнаменту.

У річищі пошуків національного стилю йде активне залучення художників до відродження килимарства. Для цього в Косові 1922 р. створюється художньо-промислова спілка „Гуцульське мистецтво". Її засновником був Михайло Куриленко. Завдяки йому килимарство набуло великого розвитку. Він замовляє проекти килимів у відомих на той час професіональних митців: Гординського, Бутовича, Ковжуна, Лісовського, Холодного, сестер Кульчицьких. Перша виставка спілки відкрилась 1930 р. у Промисловому музеї і мала величезний успіх. Найпершою метою тогочасних митців було вивчення традицій місцевого килимарства і нова їх інтерпретація.

На початок XX ст. припадає відродження золототкацтва у Східній Галичині. Майже після сторічної перерви відновлюється діяльність шовкоткальні, яку заснували наприкінці XIX ст. в Бучачі, що на Тернопільщині, брати Потоцькі, а золототкані вироби продукували місцеві ткачі Нагорянські[17]. Налагоджуючи виробництво, в бучацькій ткальні використовували досвід золототкацтва Галичини XVIII ст. та залучали до співпраці гуцульських ткачів. Вироби цього періоду здобули гучну славу як в Україні, так і за кордоном, що сприяло підвищенню попиту на золототкані вироби та зумовило популярність їх переважно як елементів оздоблення інтер'єру серед заможних верств населення. У Бучачі виготовлялись у першу чергу макати. Це перетканa золотом на шовковому тлі тканина. Крім тканих декоративних макат, є ще настінні декоративні тканини, оздоблені способом вишивки чи гапту. Їх стилістика виявляє вплив золототкацтва доби бароко, традиційні народні елементи гуцульського мистецтва та впливи модерну. Золототкані макати об'єднані в кілька композиційних груп. Найбільш поширеними є медальйонні композиції, які мають один великий центральний мотив на однотонному тлі, розміщений по вертикальній осі композиції. Ці макати повторюють композиційні схеми, традиційні для гуцульського ліжникарства. Друга поширена група макат представлена творами, у яких орнамент розміщується поперемінними стрічковими смугами по повздовжній чи поперечній осі виробу, або макати, декоровані за схемою сітчастої побудови орнаментальних мотивів по всій площині виробу. Більшість бучацьких макат становлять твори, що продовжують традиції золототкацтва Східної України XVIII ст. Ця спо-

---

[16] Танко З., Коровицький О. Художнє моделювання у Львові початку століття // Наукові читання пам'яті Святослава Гординського...— С. 69.

[17] Цимбала Л. Золототкацтво Галичини XVIII — першої третини XX ст. (Історія, типологія, художньо-стильові особливості) / Автореф. дис. ... канд. мист.— Львів, 2003.— С. 13.

рідненість полягає у перенесенні в композиції золототканих макат узорів поясів XVIII ст. Самобутній характер має будова макат — багаторазове повторення композиційних поясів в одній тканині. Особливу групу становлять макати, в орнаменті яких цитуються фрагменти східних — перських чи турецьких золототканих тканин XVII—XVIII ст. Окрема група золототканих виробів — макати, позначені стилістикою „українського модерну", „галицької сецесії". Вибух інтересу та відродження золототкацтва на теренах Східної Галичини набули масового характеру. Особливий тип вовняних макат із введенням металевого перебірного узору витворився у колі ткачів м. Кіцманя, що на Буковині. Декор цих виробів мав народний характер і нагадував буковинську вишивку із широким використанням золотої та срібної нитки. Вплив золототкацтва проявився у тому, що декоративні макати почали перерізати навпіл і використовувати у комплексі народного костюма як поясний одяг (горбатки, обгортки). Золототкацтво Східної Галичини набуло національного характеру завдяки використанню традиційної народної орнаментики, і в той же час художня тканина карпатського регіону позначена впливом золототкацтва як у вишивці, так і у ткацтві[18].

Значного розвитку на початку XX ст. на теренах Галичини зазнає вітражне мистецтво. Це пов'язано як з розвитком сецесії, так і з великими зрушеннями у технології склярського виробництва. Для забарвлення скломаси почали використовувати 50—60 речовин, що дало змогу створити багату палітру кольорового скла. Набуває застосування рельєфне або міліроване скло, яке краще розсіює світло, дає додаткові декоративні ефекти. Саме з мілірованого скла зібрані вітражі львівських будинків. З'являється новий спосіб оздоблення скла — глибоке художнє травлення. Удосконалюється технологія протравленого забарвлення поверхні скла солями срібла та міді, що дало можливість досягти великої градації кольорів — від ясно-жовтого до червоно-коричневого та фіолетового, від ніжно-зеленого до чорного. Застосовувано спосіб забарвлення поверхні люстрами. Найбільше застосування вітражі здобули у львівських храмах (Домініканський костел, костели Антонія, кларисок). У Латинському соборі вітражі у презвітерії утворюють цілісний ансамбль. Вертикальні тяги, що перетинають навпіл кожне вікно, зумовлюють появу парних сюжетних зображень, які вибудовуються один над одним. Композиційно-пластичне вирішення вдало підтримує колір, завдяки якому кожна композиція вітража набуває потрібного внутрішнього наповнення. Тут представлена галерея релігійних, історичних та портретних образів. Авторами були львівські художники С. Качор-Батовський, Й. Макаревич, Т. Аксентович, Т. Попель, Я. Матейко, С. Виспянський, Й. Мегоффер[19]. Однією з найяскравіших сторінок в історії сецесійного вітражництва у Львові є засклення Успенської церкви. Вітраж був характерною ознакою оздоблення громадських споруд, зведених й оздоблених згідно з проектами архітектурного бюро І. Левинського. Це споруда страхового товариства „Дністер" (1905), Музичного інституту українського товариства „Просвіта" ім. Лисенка (1913—1916), Промислово-торгової палати (1907—1911). Особливістю віт-

---

[18] Цимбала Л. Золототкацтво Галичини...— С. 13—14.

[19] Грималюк Р. М. Вітражі Львова другої половини XIX — початку XX сторіч / Автореф. дис. ... канд. мист.— Львів, 1996.— С. 16.

ражних засклень, що декорують інтер'єри цих будівель, є тенденція до використання мотивів українських вишивок як у системі орнаменту вітражних полотен, так і в декорі фасаду та інтер'єру будівель, що було втіленням ідеї національного стилю. Більшості вітражів адміністративних будинків Львова властиві вертикальний рух розвитку декоративної композиції, використання таких елементів орнаменту, як медальйони, кошики з квітами, стрічки, лаврові вінки і гірлянди, а також примхливо вигнутих квіткових мотивів, характерних для львівської сецесії: маків, лілій, ірисів, жоржин, півоній, троянд, цикломен.

З початку XX ст. для вітражних засклень характерною мистецько-стильовою особливістю стає тенденція до геометризації мотивів і широкого вживання волют, меандрів, ромбів. Широко застосовується мозаїчний або сітчастий вітраж. Зі середини 1900-х рр. нарівні з вітражами на металевій спайці широко використовуються шибки, оздоблені монохромними зображеннями або орнаментами, виконаними способом травлення та гризайль, а також поліхромні, розписані керамічними фарбами вікна. У ті роки розгортають свою діяльність місцеві майстерні — Л. Аппеля, Ц. Бієрбаха, Л. Фортера, Штаубера, Спінгмана[20].

Вітражі П. Холодного знаменують завершальний етап розвитку вітражництва у Львові. Його твори вирізняються лаконічністю і монументальністю зображень. У фіґуративних композиціях у Волоській церкві П. Холодний представив портретну галерею історичних постатей — лаврських ченців та ігуменів, київських князів, українських гетьманів, культурних діячів, а також зображення святих українського пантеону. У вітражних композиціях митців знайшли застосування геометризовані мотиви, особливо в орнаментиці княжих і гетьманських шат, у рисунку площини позему. У вітражах П. Холодного органічно переплелись декоративізм сецесії з традиційністю народного мистецтва поствізантійською художньою системою[21].

На зламі століть видатні представники творчої інтеліґенції О. Сластіон, Олена Пчілка, С. Васильківський, В. Кричевський, М. Коцюбинський, І. Франко, О. Кульчицька прагнули сприяти розвитку народного мистецтва, викликати зацікавлення широких кіл громадськости народною образотворчістю.

Тенденція відродження художніх промислів, їх осучаснення, створення національного стилю перетворюється на широкий суспільний рух, який підтримують земські організації, поміщики ліберальних поглядів, видатні етнографи, фольклористи.

На території України зусиллями губернських земств, передусім Полтавського і Київського, приватних осіб, державних установ організовується мережа навчальних закладів, навчально-показових і роздавальних пунктів, майстерень. Серед них варто відзначити майстерню А. Семиградової в Скопці Переяславського повіту Полтавської губернії (1909), кустарний пункт, організований Ю. Гудим-Левкович (1906) в Зозові Липовецького повіту Київської губернії, навчально-виробничий осередок в Оленівцях, організований В. Ханенко (1905), Кагарлицьку кустарну ткацько-рукодільну майстерню Н. Терещенко в Червоному Бердичівського

---

[20] Грималюк Р. М. Вітражі Львова...— С. 19.
[21] Грималюк Р. Вітражі Петра Холодного // Дзвін.— 1991.— № 11.— С. 150—154.

повіту Подільської губернії, рукодільну артіль столярних та різьбярських робіт, карбування на металі, ручної вишивки та килимарства кн. Яшвіль у Сунках Черкаського повіту (1900) та Н. Давидової у Вербівці Київської губернії (1900)[22]. Крім того, слід назвати такі майстерні, як Решетилівська ткацька навчально-показова майстерня Полтавського губернського земства (1905), артіль художньої вишивки в с. Іванівці, організовану В. Черченко, „Рукодільну земську школу" та керамічний навчально-показовий пункт (1912) в Опішні, в с. Ревівцях Олександрійського повіту на Херсонщині, артіль у с. Хоробичах на Чернігівщині, організовану Н. Семпликевич[23]. Активно почали працювати майстерні вишивки в Яланці та Клембівці Ямпільського повіту Полтавської губернії. Однією з провідних стає ткацька школа-майстерня в Діхтярях, а згодом у Решетилівці.

Земські організації надавали економічну і технічну допомогу сільським кустарям, забезпечували їх новими зразками, займались організацією збуту готової продукції, приводили промисли у відповідність до потреб і запитів міського населення. На промисли приходять художники-професіонали, які створюють зразки для народних майстрів. Зразки в „народному стилі", які надходили до спеціалізованих кустарних магазинів, потрапляли на експорт, прикрашали виставки і ярмарки, сприяли підвищенню попиту на них, розширювали сферу їх застосування. Передусім це стосується міського споживача, для сільського вони були малоприйнятні, не завжди зрозумілі й з огляду на ці обставини ставали псевдонародними, дедалі більше віддаляючись від джерел народного мистецтва. У той же час діяльність земств була скерована на дослідження призабутих технічних прийомів виконання, традиційних орнаментальних мотивів і форм. Таке відродження сприяло підвищенню майстерности промислів і було своєрідним заслоном та протидією поширеним зразкам „малоросійської" продукції. У той же час пильна увага до народного мистецтва і відродження його традицій була творчим імпульсом для новаторських пошуків художників-професіоналів.

Для відродження художніх промислів в осередки народного мистецтва приходять художники, які сприяють підвищенню їх майстерности. Так, в Оленівку Варвара Ханенко запросила Василя Кричевського. За його ескізами були створені килими і декоративні тканини, що мали великий успіх за кордоном і здобули золоту медаль на виставці 1913 р. Інструкторами в Решетилівку були запрошені художниці В. Болсунова та Є. Прибильська. Наталія Давидова у Вербівку запрошує О. Екстер. На Тернопільщині, у маєтку в с. Вікно, В. Федорович засновує чотири промислові школи: килимарську у Вікні, Колодійську ковальську і гончарську в Товстому[24]. Вироби килимарської школи у Вікні від часів їх великого успіху на Виставці домашнього промислу у Відні в 1890 р. мали чимраз ширше визнання як у Галичині, так і за її межами, великий попит у Західній Європі[25]. Тут працював художником Корнило Устиянович, який

---

[22] Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі — ІМФЕ НАН України), ф. 48-3, спр. 69, арк. 9—13.

[23] Русское прикладное искусство на второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г.— Петроград, 1914.— С. 49.

[24] Шмагало Р. Володислав Федорович...— С. 49.

[25] Там само.— С. 50.

доклав багато зусиль до відродження народного килимарства. Килими експонувались у Кракові (1904), на Першій українській хліборобській виставці у Стрию (1909), Коломийській виставці домашнього промислу (1912). Особливо важливою була виставка килимів села Вікна у Львові 1913 р.[26] Глибокій обізнаности В. Федоровича в питаннях історії подільського традиційного килимарства, особливостях його орнаментики і технології треба завдячувати те, що успішно відроджувався промисел із застосуванням суто традиційних способів виробництва.

На теренах і Східної, і Західної України національний стиль, започаткований в архітектурі, стає прикметою оформлення міського інтер'єру. Використовуються як оригінальні речі українського селянського побуту, так і спеціально спроектовані предмети оздоблення, що творили цілісний ансамбль. Цьому надавалося великого значення. До проектування меблів та ужиткових речей у національному стилі, розробок орнаментів зверталося багато українських митців того часу: В. Кричевський, Г. Нарбут, В. Черненко, С. Кульчицька, М. Жук, М. Самокиш, С. Васильківський, О. Сластіон та інші. Однією з цікавих сторінок проектування інтер'єрів і, зокрема, меблів у національному стилі була творчість Амвросія Ждахи. Великий знавець народного мистецтва, А. Ждаха разом із О. Сластіоном брав участь в упорядкуванні серії альбомів „Українська народна творчість", які видавав Полтавський кустарний склад з 1912 р. Він змальовував орнаменти писанок, вишивок, одягу, що було предметом інспірацій у його роботі з проектування інтер'єрів і меблевого устаткування. А. Ждаха розробив альбом малюнків „Меблі в українському стилі" (1919). У ньому представлено як цілісний інтер'єр вітальні, так і різноманітні меблі для їдальні, спальні, кабінету, вітальні, що є спробою спроектувати образ українського житла. В інтер'єрі митець проектує також стелі зі сволоком, стіни з розписом, різьблені двері та вікна, кахляні печі. Він запроектував усі види меблів, що побутували на той час: для сидіння і спання — стільці, фотелі, дивани, ліжко, лави, для зберігання речей і посуду: буфети, шафи, скрині, полички та етажерки, різноманітні за призначенням столи[27]. За зразок А. Ждаха брав як суто народні, сільські за типом меблі (лави, столи, скрині, мисники), так і сучасні міські. Головна ознака цього умеблювання полягала в багатому декоруванні як різьбленням, так і розписом, що надавало меблям мальовничого, ошатного вигляду. Крім того, митець широко вводить в орнаментацію мотиви, взяті з вишивки, писанкарства, кераміки. Свої художні пошуки А. Ждаха концентрує на формуванні стилю модерн у його українському варіанті. Часто в орнаментації трапляються рослинні мотиви „вазона", „гілки", різноманітні орнаментальні розетки. Улюбленим є мотив соняшника, ним митець не лише прикрашає меблі, але й розписує фриз у вітальні. А. Ждаха вводить мотив козака Мамая, козака-вершника в оздобленні помешкань, значну кількість узорних тканин і килимів. Розпис відіграє помітну роль в оформленні ширм. Сюжетами були українські краєвиди, сцени з народного життя, мотиви й образи, символічні для української історії та сучасности, зокрема образи історичних осіб, видатних діячів української культури. Свої

[26] Лукіянович Д. Виставка килимів у Львові // Діло.— 1914.— Ч. 1.

[27] Вільшанська О. Меблі Амвросія Ждахи // Народне мистецтво.— 2001.— № 3—4.— С. 56.

пошуки українського стилю А. Ждаха пов'язував зі стилем модерн, асоціативно звертаючись до народного мистецтва.

Взагалі різьблення, створення меблів було дуже розвинуте на Полтавщині, яка славиться художньою обробкою дерева. Усі предмети з дерева: одвірки дверей, сволоки, віконниці, мережані сани, мисники, лави, ложки, предмети побуту оздоблювались різьбленими візерунками. Найбільшого свого розвитку воно набуло на початку XX ст. і пов'язане з іменами видатних майстрів Федота і Прокопа Юхименків з Великих Будищів. Василь Кричевський під час будівництва Полтавського земства запросив Прокопа Юхименка до співпраці. Він оздобив за ескізом художника вхідні двері. Це монументалізований мотив дерева життя, в якому глибоко врізані лінії пружно окреслюють пагінці з квітами-розетками. Різьбленням були оздоблені двері залів, сволок, стільці. П. Юхименко працював також і з О. Сластіоном, за ескізом якого зробив композицію „Козак-бандурист“ (1902). У своїй майстерні він виконував замовлення для князів Кочубеїв із сусідньої Диканьки, княгині Тенішової, а також займався круглою скульптурою („Дівчина біля колодязя“, „Самсон“ та ін.). У майстерні також працювало чимало його учнів: Василь Гарбуз, Іван Дроб'язко, Платон Кримпоха, а також Чубченко, Гармаш, Полив'яний та ін.[28] Саме в цей час у Полтаві, Зінькові, Кобеляках, Кременчуці створюється мережа майстерень з виготовлення дерев'яних виробів і меблів. Батько і син Юхименки вивчають народний орнамент і використовують його в оздобленні дерев'яних столів, мисників, лав. У 1910 р. у Полтаві створюється столярно-різьбярська майстерня, до якої входить багато талановитих майстрів. Діяльність її була зорієнтована на виготовлення меблів в українському стилі. Вироби цієї майстерні з успіхом експонувались в Італії (1911), де були відзначені золотою медаллю. Найвищу нагороду здобули вони і на Всеросійській кустарній виставці 1913 р.

Художні майстерні, створені на початку XX ст., розпочали активну виставкову діяльність і цим сприяли поширенню інтересу до кустарних промислів і їх відродженню. Земства, які розглядали відродження кустарних промислів як важливу справу національного культурного руху, створювали кустарні склади, навчальні майстерні, музеї, влаштовували виставки, провадили широку видавничу діяльність. У 1901 р. в Полтаві відбувся обласний з'їзд діячів кустарної промисловости. Присутні на ньому ставили собі за мету підтримку різних видів народного мистецтва.

Художники, які добре знали традиції українського мистецтва, відроджували у творах вишивки, килимарства, розписах опішнянської кераміки стиль українського бароко, в якому вбачали яскраве втілення національної самобутности. Наступні з'їзди 1902—1903 рр. у Полтавському земському музеї були присвячені саме цим питанням. Основною метою вбачалось „прийти на допомогу кустарям, ремісничим та художньо-промисловим майстерням і школам“, щоб вони звертали увагу на „місцевий національний стиль“[29]. Планувалося видати серії альбомів з окремих видів народного мистецтва.

---

[28] Ханко В. Різьбярі з Великих Будищ // Народне мистецтво.— 2001.— № 1—2.— С. 58.

[29] Сластионов А. Съезд художников по изданию народного орнамента // Археологическая летопись Южной России.— 1903.— Кн. 1.— С. 47.

Становлення українського стилю на Полтавщині було безпосередньо пов'язане з пошуками митців з Галичини. Цьому сприяли як активні творчі контакти, обмін виставками, так і безпосередній обмін технологічним і мистецьким досвідом. Багато професіональних керамістів з Галичини працювали у провідних керамічних осередках Східної України і навпаки. У мистецтві це проявилося у розширенні виражальних можливостей кераміки на основі синтезу традиційних форм, колориту чи елементів орнаментики різних реґіонів України в єдину цілість — український стиль. При цьому художнє обличчя кожного керамічного осередку не було втрачене[30]. Прикладом перенесення художньої стилістики та технологічного досвіду на новий ґрунт може бути творча практика галицьких керамістів М. та О. Білоскурських, Ю. Лебіщака, С. Патковського, Г. Березовського, які тривалий час працювали в керамічних осередках Східної України. Вироби, позначені стильовими ознаками гуцульської кераміки, трапляються в усіх керамічних осередках, де працювали галичани. Зокрема, випускники Коломийської школи були запрошені в Миргород для поширення „галицького стилю" в декоруванні керамічного посуду[31]. Миргородській школі тоді передано десятитомний альбом зразків виробів домашнього промислу Гуцульщини, випущений Львівським промисловим музеєм, а також подаровано вироби Коломийської школи та фабрики І. Левинського. У свою чергу Полтавське земство передало колекцію виробів полтавських гончарів у дарунок Львівському промисловому музею[32]. Технологічні знання та принципи декорування галицької кераміки, свідомо поєднані з місцевими формами, колоритом та елементами орнаментики, дали змогу створити інноваційний напрям, який існував одночасно з традиційними виробами. Поширення навичок гуцульських майстрів відіграло велику роль у становленні керамічних осередків в Опішні, Дибенцях, Миргороді. Відомі працівники львівських керамічних фабрик, зокрема О. Білоскупський та Ю. Лебіщак, переселились у східні області й збагатили своїм величезним практичним досвідом гончарські осередки Полтавщини і Сумщини. Випускники Коломийської школи працювали в Миргородській та Кам'янець-Подільській художньо-промисловій школах, у Глинській школі гончарної справи, в майстернях Умані, Берлицях-Лісових[33]. Так, М. Добровольський працював з 1906 р. у Кам'янець-Подільській школі, а в Берлинцях-Лісових керував гончарною справою Д. Бюсівський. Особливо плідною була діяльність у Східній Україні братів Миколи та Йосипа Білоскупських, які були запрошені викладати у Миргородську художньо-промислову школу ім. М. Гоголя після навчання в Коломийській гончарній школі. Тут упродовж двадцяти п'яти років працювали також Station Патковський та Гнат Березовський. Особливо плідною була діяльність Юрія Лебіщака, який після закінчення гончарної школи у Коломиї працював у Полтаві, Миргороді, Опішні, Хомутцях, Ротмістрівці на Черкащині, Проскурові на Поділлі, в Кам'янець-Подільській художньо-

[30] Нога О. Проект...— С. 236.

[31] Там само.— С. 236—237.

[32] Лебіщак Ю. Наше гончарство.— Львів, 1907 // Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 834, оп. 1, спр. 120, арк. 4.

[33] Шмагало Р. Гончарные промыслы Украины конца 19 — нач. 20 в. / Дисс. ... канд. искусств.— Москва, 1992.— С. 38, 40, 91, 93.

промисловій школі[34]. Свідомий синтез традиційних рис і стильових напрямів різних етнічних осередків був програмним у формуванні єдиного українського стилю і розглядався як духовне єднання народу. Так, О. Сластіон уважав, що використання в оздобленні буковинської кераміки елементів опішнянської кераміки сприяло її значному успіху на Віденській виставці[35]. Цей митець, який дуже багато робив для відродження і піднесення художніх промислів, утвердження національної самобутности українського орнаменту радив гончарам Опішні використовувати у виробах орнаменти, типові для вишивки XVIII ст., а художник-кераміст Ю. Лебіщак широко використовував мотиви шитва, механічно переносячи їх на гончарні вироби[36]. Миргородська керамічна художньо-промислова школа ім. М. Гоголя у своїй діяльності була скерована на створення орнаменту керамічних виробів, який мав прямі аналогії з шитвом XVIII ст.

З початком XX ст. в Україні відбуваються процеси формування різноманітних художніх напрямів в образотворчому мистецтві. Провідні художники-аванґардисти співпрацюють з народними майстрами, звертаються до символічної мови народної творчости. Ці взаємовпливи призвели до глибоких структурних видозмін, пов'язаних з народженням цілого напряму українського модерну, аванґарду.

Митці, формуючи український варіант модерну, звертаються до часів героїчної епохи Гетьманщини XVII—XVIII ст., доби розквіту бароко. Саме цей яскраво виражений національний стиль стає об'єктом стилізації й естетичних рефлексій. У той же час формування стилю з ретроспективною орієнтацією на героїчне минуле надає йому не лише змістову паралель, коли цей стиль стає своєрідним історіософським двійником, парафразою, але й посилює його ідеологічну спрямованість, працює на формування „української ідеї", збігається з соціально-політичними і культурними процесами, рухом за відродження і становлення національної культури.

За прикладом Моріссовських майстерень в Англії, в Україні зусиллями творчої інтеліґенції, меценатів створюється розгалужена мережа майстерень, у яких генеруються і ретельно втілюються новітні ідеї. Майстерні в Скопцях та у Вербівці були тими центрами, де викристалізовувались нові ідеї синтетичного мистецтва, а згодом — супрематизму.

Перше десятиліття ознаменувалося зародженням та енергійним поширенням стилю модерн, інтонації його з'явилися в усіх видах пластичних мистецтв — архітектурі, живописі, скульптурі, декоративному мистецтві. Орнамент був одним з основних художньо-виражальних засобів модерну, саме орнаментальне начало об'єднувало всі види мистецтв, домінуючи як в архітектурному декорі будинків, так і в оформленні інтер'єрів і предметів побуту. У вишивках, створених за ескізами художників, що гуртувались навколо Скопців на початку століття, відчутне знакове для естетичної системи модерну прагнення до виявлення художньої виразности звичної форми предмета або одягу.

Яскравою постаттю в історії розвитку художніх промислів є художниця Є. Прибильська. Її діяльність багатопланова і різноманітна. Саме їй

[34] Лебіщак Ю. // Словник художників України.

[35] Сластіон О. Українські вироби в Австрії на Віденській кустарній виставці і наша допомога кустарництву // Рідний край.— 1911.— № 11—12.— С. 15.

[36] Кліменко О. Народна кераміка Опішні на зламі XIX — поч. XX століть // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX — початку XX ст.— К., 2000.— С. 155.

належить головна роль у формуванні таких творчих особистостей, як Ганна Собачко, Параска Власенко, Наталія Вовк. У той же час власні роботи Є. Прибильської, їх художньо-стилістична спрямованість залишились поза увагою дослідників. Їх слід аналізувати на широкому тлі розвитку мистецтва початку XX ст. Сама Є. Прибильська згадувала, що протягом 1908—1910 рр. вона посилено вивчала українське мистецтво, робила замальовки з тканин і вишивок XVIII ст. із ризниць Софійського собору і Успенського собору в Лаврі, а також вивчала сучасні рушники, писанки, пряники „дзвінкого веселого забарвлення".

1910 р. А. Семиградова запросила Є. Прибильську очолити художнє керівництво навчально-показовою килимарською майстернею і вишивальним пунктом у Скопцях. Художниця вже на той час була добре обізнана з українським мистецтвом XVIII ст. і сучасною народною творчістю. Ці два напрями і були покладені в основу діяльности майстерні, у якій вона працювала до 1916 р. У майстернях виробляли шафи, декоративні подушки, панно, покривала з „характерним для всіх панських майстерень наслідуванням зблякслого, старого шиття, і на відміну від нього введено було багато свіжого, рослинного орнаменту в веселій та яскравій розкольоровці за малюнками місцевих кустарок"[37]. Діяльність майстерні проаналізовано у передмові до „Каталогу виставки сучасного декоративного мистецтва. Вишивки і килими за ескізами художників". Виставка відбулася у галереї Лемерсьє (1915). Тут були представлені вишивки і килими, виконані місцевими майстринями за ескізами Є. Прибильської. У каталозі зазначено, що „первісним завданням цієї справи було відродження орнаменту на підставі замальовок по церквах, ризницях та музеях старовинних килимів, вишивок, начиння та писанок. Роботи першого періоду ґрунтуються на примітивній композиції, але вже виділяється прагнення відійти від первісної форми орнаменту до кольорової побудови композиції, зберігаючи, однак, при цьому деякі примітивні форми народної творчости"[38]. Для роботи в майстерні були запрошені народні майстрині Ганна Собачко та Параска Власенко. Вони запозичили від Є. Прибильської „декоративні задуми, гостроту і вишуканість мотивів, сміливість кольорових сполучень, в яких вражають, поруч з наївними відгуками сільського малювання на скринях та писанках, якась виняткова смілива екзотичність та буйність"[39]. Майстрині виконували малюнки, за якими виготовляли килими, вишиті декоративні панно, подушки.

Художні роботи „Кустарного пункту Семиградової та Прибильської" мали велику популярність, вони експонувались на вже згаданій Всеросійській кустарній виставці в Петербурзі (1913), де були удостоєні великої срібної медалі, на Всеросійській сільськогосподарській виставці в Києві (1913), на якій здобули велику золоту медаль, на виставці Російського народного мистецтва при Осінньому салоні в Парижі (1914), на виставці народного мистецтва в Берліні (1914). Окремо свої роботи Є. Прибильська виставляла на Виставці сучасного декоративного мистецтва (1915) та Виставці художньої індустрії (1915—1916) у галереї Лемерсьє поряд з М. Врубелем, К. Коровіним, А. Головіним, К. Малевичем. Частина її дороб-

---

[37] ІМФЕ НАН України, ф. 48-3, спр. 69, арк. 11.

[38] Каталог выставки современного декоративного искусства. Вышивки, ковры по эскизам художников. Галлерея Лемерсье.— Москва, 1915.— С. 3.

[39] ІМФЕ НАН України, ф. 48-6, спр. 48, арк. 6.

ку 1913—1916 рр., що збереглася, достатньо ясно розкриває тенденції створення нового стилю у вишивці. Зацікавлення художниці шитвом XVIII ст. яскраво засвідчує фраґмент вишивки, що збереглася (Музей українського народно-декоративного мистецтва (далі — МУНДМ), В-4324): спокійна врівноважена фризоподібна композиція з гірляндою багатопелюсткових квітів, збляклі вохристо-жовтуваті півтони, застосування шовкових і металевих ниток, техніка гладі і шва „у прикріп". У 1914 р. Є. Прибильська побувала в Парижі з виставкою робіт народних майстринь. Саме тут, на бульварі Кліші, в ательє, заснованому відомим модельєром Полем Пуаре, народжується мода на тканини з квітковим орнаментом. З 1911 р. Пуаре запрошує живописця і графіка Рауля Дюфі. Він багато експериментує, вивчає примітивістів, лубок, створює малюнки, які відповідають художнім уявленням напруженого за ритмом XX століття. Він прагне підвищеної декоративности і експресії форм та образів, живописного вільного вирішення орнаменту, чистоти кольору. Природно, що атмосфера активних новаторських пошуків кольору, нових принципів орнаментації, які панували у Парижі, полонили Є. Прибильську. Після знайомства і бесід з Раулем Дюфі вона писала, що він був у захопленні від її колекції „сільських малюнків". Після повернення з Парижа вона відходить від наслідування шитва XVIII ст.— „свіжий сільський малюнок і писанка штовхали до яскравості і руху".

Роботи, створені художницею після Парижа, свідчать про енергійні пошуки і неординарність підходів. Принципом композиційно-пластичного рішення її декоративних панно є вигнуті лінії небачених, фантастичних квітів, рослин складної конфіґурації, розміщених асиметрично. Її композиції побудовані асиметрично, за принципом контрастного протиставлення об'ємів, вони пронизані енергійним ритмом, симетрія замінюється динамічною рівновагою. Кольорове тло, яке використовує художниця, грає роль космосу, ірреального світу, вишивка виділяє і виявляє його фантастичність і небуденність. Орнаменти її вишивок розвиваються стихійно, квіти і листя набувають небачених, фантастичних форм, одна деталь наче чіпляється за іншу й органічно виростає з неї. Оскільки орнамент модерну став самодостатнім, природною була поява таких видів вишивки, як декоративне панно, диванні подушки, в яких орнаментальне декоративне начало виступало на перший план. Так, композиційно пластичне вирішення панно (МУНДМ, В-43236, В-432) будується на асиметричному розміщенні примхливих гнучких ліній дивовижних квітів, рослин дуже складної конфіґурації. Внутрішня розробка кожного орнаментального мотиву будується на поєднанні кольорових площин, тонко нюансованої монохромії. Колірна гама утворюється контрастним зіставленням яскравих зелених, бузкових, фіолетових, синіх, жовтих кольорів, які підсилюються кольоровим тлом.

Малюнок цих панно пронизує надзвичайна динаміка руху. Химерно надломлені лінії листя, гострі завершення бутонів, експресивна гра кольору — все свідчить про свіжий енергійний пошук і небуденний талант.

Цікава також подушка, яку вишили сестри А. та Є. Семиградови за ескізами Є. Прибильської. Основою художнього образу є звивиста гілка з примхливими фантастичними квітами, вписаними в овал. У колірній гамі цієї роботи слід відзначити підвищений інтерес до багато аранжированої шкали рожево-бузкових тонів. Вивчаючи шитво XVIII ст., художниця відчула красу вишивки гладдю. Ця техніка, яку називають живописом

голкою, дає змогу в усій повноті виявити декоративні достоїнства шовку. Його блиск, мінливість залежно від напрямку покладених стібків створюють дуже емоційну гру кольору. Водночас художниця підкреслює різну фактуру матеріалу: глибину й матовість шовкового тла і блискучість вишитих шовковими нитками суцільних локальних плям відкритого кольору, покладених, як у живописі, широкими мазками. В цілому вишивка зазнає впливу живопису, точніше кажучи, формотворення їх художньо-образної структури подібні[40].

Посилена увага художниці до виразности кольору, його символіки стали плідним чинником формування таких яскравих індивідуальностей, як Ганна Собачко, Глікерія Цибульова, Параска Власенко зі Скопців, а також Євмен Пшеченко, Василь Довгошия з Вербівки. Саме вони створювали малюнки для вишивок, які виконувались у майстернях на початку століття, і вивели українське мистецтво на міжнародні виставки.

Однією з характерних особливостей художнього напряму майстерні була „міфологізація", переосмислення сюжетів, вторгнення світу фантазії, що виходила за межі буденности. Це можна спостерегти у вишитих роботах Є. Прибильської і Г. Собачко. Ганна Собачко виступає як сміливий новатор — її композиції „Тривога" (1916), „Червоний травень" (1917) насичені стрімкою ритмікою, напруженістю кольору, побудованого на контрастах синього, брунатного, червоного. Збереглося кілька фотографій її робіт. Це окрайок скатертини і панно (1917), які експонувались на виставці „Сучасна творчість українського села" (1919) у Києві, та фото з виставки 20-х рр. у Києві[41]. Майстриня полюбляє вишивати диванні подушки різноманітної форми, але найчастіше — круглої. У композиціях завжди є наче центр, вузол, з якого починається вихор кольору і орнаментальних фігур. Рух створюється по колу, яке підкреслює безперервність, особливу силу пружини, що несе заряд космічної енергії. Загострена фантазія майстрині породжує різноманітні квіти, вони перетворюються в казкові створіння, серед яких трапляються зображення небачених птахів, риб. У художниці „своя" фауна і флора. Реальне і фантастичне зміщено, сплетено в єдиний згусток почуттів — то тривожних, то стрімких і впевнених, то спокійних і врівноважених. Майстриня малює свої ескізи темпераментно, „від руки". Вона мислить насамперед кольором, його сполученнями, в які вкладає певний емоційний зміст. На декоративних панно „Квітка-редька" (1912), „Коники" (1919), „Птиці-чарівниці" (1921) — небачені, фантастичні квіти, композиція будується на своєрідній пластичній рівновазі інтенсивних кольорових мас. Усі роботи виконано в техніці художньої гладі. Інтенсивні барви ниток, стібки, покладені в різних напрямках, якнайкраще відтворили у вишивці малюнок майстрині й передали свободу та експресію загального задуму. Її твори тріумфально пройшли по виставках в Україні та за кордоном: 1918 р., 1919 р. (Київ), 1923 р. (Москва), 1922 р., 1924 р., 1925 р. (Берлін, Дрезден, Мюнхен), 1927 р. (Москва), 1936 р. (Київ, Москва, Ленінград), 1937 р. (Париж), 1939 р. (Нью-Йорк).

У Скопцях після Є. Прибильської художнє керівництво здійснює з 1913 по 1915 р. талановита художниця Ніна Генке-Меллер. За її абстракт-

---

[40] Українська вишивка / Автор тексту та упорядник Тетяна Кара-Васильєва.— К., 1993.— Іл. 204—208.

[41] ІМФЕ НАН України, ф. 45-5, спр. 53, арк. 3, 26.

ними композиціями вишивали майстрині декоративні панно. Були в Україні й інші центри, де до проектування вишивок і сучасного одягу залучалися художники-новатори. Зокрема, в Сунках княгиня Н. Яшвиль організовує майстерню, куди був запрошений М. Прахов. Під керівництвом Наталії Давидової була створена майстерня у Вербівці, яка стала центром, де реалізували свої ідеї супрематисти: сюди в 1915 р. Н. Давидова запрошує для художнього керівництва Олександру Екстер, а пізніше — Казимира Малевича. В атмосфері творчих пошуків народжувались нові форми сучасного мистецтва[42].

Серед народних майстрів, яких виплекали Наталія Давидова і Олександра Екстер, були народні самоуки Василь Довгошия та Євмен Пшеченко. Останній брав участь у виставці сучасного декоративного мистецтва в галереї Лемерсьє (1915). Він приваблював увагу як „художник-примітивіст, з прекрасним ніжним поетичним світосприйняттям". Декоративні панно, які створював Є. Пшеченко, відзначаються широкою палітрою. Вони характерні вживанням яскравих, чистих кольорів — від ніжних до інтенсивних і напружених, але завжди не змішаних. Особливе зацікавлення викликають роботи, об'єднані в серію циркових вистав: „Блазень", „Велетень", „Акробат", „Жонглер". Ці ескізи, виконані темперою на папері, призначались для подальшого виконання у вишивці. Вони приваблюють щирістю, наївністю образів сповнених сили і спритности циркових акторів. На виставці в галереї Лемерсьє були експоновані три його вишиті подушки і 32 ескізи для вишивок[43]. Виставка була цікава ще й тим, що в ній брали участь художники різних творчих напрямів, за ескізами яких вишивали селянки Вербівки: Н. Генке-Меллер, К. Богуславська, Н. Давидова, К. Малевич (ескізи для шарфа, подушка), Л. Попова (скатертина, сукня, подушка), І. Пуні (стрічка, подушка, ескізи для вишивок), Г. Якулов (шарф, панно, скатертина, подушка). Найбільш різноманітні за призначенням роботи представили О. Екстер та Є. Прибильська. Цікавий перелік вишитих робіт О. Екстер, який свідчить про органічне поєднання вишивки із сучасною модою, інтер'єром. Це подушка, шарф, скатертина, пояс, сумка, парасолька, халат. Журнал „Женское дело" подає за 1915 р. фото вишитої парасольки за ескізом О. Екстер. Ця робота ще раз розкриває художницю як невтомного експериментатора в пошуках нових форм, кольору і ритму, митця, що проклав нові шляхи у декоративному мистецтві.

Поруч з Євменом Пшеченком активно працював його односелець Василь Довгошия, якого також було залучено до роботи в майстерні Н. Давидової. Збереглися ескізи його декоративних панно „Заяць", „Рожевий лебідь", „Півень", „Казковий птах" (ДМУНДМ). Вони виявляють тонкого майстра кольору, який створює свої умовні, узагальнені образи з допомогою яскравих кольорових плям, лаконічного абрису фігури, а головне — віртуозної лінії, що окреслює і виявляє зображення. Народний майстер полюбляє зображення екзотичних птахів, образ яких будує, виявляючи яскраві дуже умовні, але завжди вишукані поєднання кольорів: „Папуга",

[42] Кара-Васильева Т. В. Мастера авангарда и народное искусство Украины 1900—1910 годов // Пути и перепутья. Материалы и исследования по отечественному искусству XX века.— Москва, 2001.— С. 57—68.

[43] Каталог выставки...

„Птах“. Усі роботи Євмена Пшеченка та Василя Довгошиї відзначаються глибокою внутрішньою гармонією і добре лягають у русло пошуків нової мови художників-супрематистів, які працювали в майстерні Н. Давидової. Тут відбувався складний процес взаємозбагачення народного і професіонального мистецтва, адже недаремно К. Малевич, який створював ескізи для майстринь Вербівки, зауважив, що його „Червоний квадрат“ — це „живописний реалізм селянки у двох вимірах“[44].

У Москві 6—9 грудня 1916 р. відбулася друга виставка сучасного декоративного мистецтва, на якій експонувалось більш як 400 зразків вишивок, виконаних майстринями Вербівки за ескізами майже всіх художників-супрематистів. У цій виставці взяли участь Є. Пшеченко, І. Пуні, Г. Якулов. Експонувались вишивки білим по білому Н. Давидової, О. Екстер. Свої роботи представили Н. Удальцова та О. Розанова. Це були три декоративні композиції і ескізи жіночої сукні та сумочки. На жаль, збереглися лише дві роботи Н. Генке-Меллер та ескізи Л. Попової, зроблені для вишивальниць Вербівки[45]. Вони свідчать про експериментальні пошуки при створенні композицій, у яких предметна форма конструювалась з різноманітних циліндричних, конусоподібних об'ємів, побудованих на поєднанні контрастних кольорів. Створюючи імпульсивно стихійні або раціонально змодельовані композиції, художниці вдавалися до експерименту. Вони втілювали свої ескізи у вишивці, де взаємодіяли фактура тканини, блиск шовкових ниток, різні напрямки покладених стібків гладі. З допомогою шитва художники представляли в абстрактних формах колір, об'єм, лінію. Роботи митців, що групувалися навколо Н. Давидової та О. Екстер, свідчили про створення нового напряму у мистецтві, зокрема у вишивці, напряму, який категорично поривав з традиціями й усталеними принципами цього виду мистецтва геометричних об'ємів, побудованих на поєднанні контрастних кольорів. Тут розвивалась мова супрематизму. Фольклорний архетип народного мислення Н. Давидова та О. Екстер підняли на космічний рівень планетарного значення. У контексті цих творчих пошуків слід розглядати і роботи О. Екстер „Кольорові ритми“ 1916—1917 рр. Вони виконані на папері олівцем, гуашшю і, можливо, є ескізами, яким не судилось бути втіленими у вишивці[46].

Впродовж 1915—1917 рр. у Вербівці Наталія Давидова спільно з Казимиром Малевичем розробляють свої принципи моделювання одягу, що було невід'ємною частиною завдань, які стояли перед мистецтвом нової епохи. У 20-х рр. велику роль у цьому відіграв журнал „Ательє“. Основи заклали художниці Н. Ламанова, Є. Прибильська (з 1922 р. вона жила у Москві), О. Екстер, в Україні — В. Болсунова, Г. Цибульова, Г. Собачко, які далі працювали на Полтавщині.

Відомий модельєр Н. Ламанова першою звернулась до традицій народного вбрання, розробила систему взаємодії призначення одягу і його форми: силуету, об'єму та декору. Вона уважно вивчала український костюм, зокрема костюм Київщини, і вважала, що, поклавши в основу принципи крою народного вбрання і його декоративність, належить ство-

[44] Нога О. Призначення метелика.— Львів, 1994.— С. 109—110.

[45] Кара-Васильєва Т. В. Народне мистецтво і художники авангарду // Народне мистецтво.— 2001.— № 3—4.— С. 14—17.

[46] Коваленко Г. Александра Екстер: от „Цветовых ритмов“ к „Цветным динамикам“.— [Б.м.], 2001.— С. 7—41, илл. I—XXI.

рити сучасний одяг у руслі міжнародної моди. Є. Прибильська, вивчаючи вишивку в ансамблі народного одягу, виявляла її емоційність і образний зміст. Саме цей підхід покладено в основу сукні, вишитої Г. Собачко, в якій органічно поєднані експресивний малюнок вишивки з тогочасною модою[47]. Моделі, які Є. Прибильська, Н. Ламанова, В. Мухіна створили за мотивами народного одягу — з широким використанням аплікації, вишивки, експонувались на Всесвітній виставці в Парижі 1925 р., де здобули „Diplom d'honneure". Як зазначала зарубіжна преса, вони багато в чому вплинули на розвиток міжнародної моди[48]. Золотої медалі були удостоєні й вишиті роботи майстринь Полтавщини, одяг за малюнками В. Болсунової. Імпульс, який дали художники, був дуже плідним. У 1937 р., на Всесвітній виставці в Парижі, роботи В. Болсунової, яка продовжувала цю традицію, здобули золоту медаль. Особлива роль у створенні нового одягу належить у 20-х рр. О. Екстер. Велику увагу вона приділяє орнаментованим площинам, ритму малюнка, розподілу кольорових плям, їх зв'язку із загальною конструкцією. У 1920 р. створено „Кустекспорт", до якого входили Н. Ламанова, Є. Прибильська. Н. Давидова та О. Екстер, що перебували в еміґрації, підтримували творчі контакти. Основні напрями „Кустекспорту" були націлені на створення нових, функціональних форм одягу, в основі якого лежить прямокутник. Вишивка у вигляді вставок, іноді як інкрустація зі старих фраґментів, широко використовувалась при конструюванні одягу. Для створення сучасного костюма були запрошені Варвара Степанова та Олександр Родченко. Їх моделі цього періоду і сьогодні надзвичайно сучасні й співзвучні пошукам модельєрів-новаторів у всьому світі.

Починаючи з 1920-х рр. вироби народних промислів поступово відновлюються і становлять велику питому вагу в експорті України. Першою була виставка народного мистецтва 1922 р. в Берліні. Вона мала величезний успіх і потім експонувалась у Празі, Гамбурзі, Лондоні. На виставці експонувались вишивки, килими, кераміка, різьба на дереві з Полтавської, Київської, Подільської губерній[49].

Пошуки національного стилю, основані на вивченні народного мистецтва, були програмними у майстерні внутрішнього оформлення інтер'єрів Української академії мистецтв, якою керував Василь Кричевський. Саме тут розроблялись інтер'єри помешкання різних верств населення. Утверджувався новий стиль інтер'єру, який мав би яскраву національну означеність у поєднанні гармонії, краси та утилітарної зручности. Значний інтерес становить серія ескізів Олександра Саєнка 1920-х рр. У своїх розробках внутрішнього оформлення інтер'єрів О. Саєнко передбачає активну роль килимів. Це сюжетні гобелени („Відбілюють полотно" (1920), „Збір врожаю", „Відбілюють полотно" (1926), а також орнаментальні килими, кожен з яких позначений індивідуальними художньо-стилістичними рисами. У тематичних килимах О. Саєнко звертався до історичної тематики, тем праці, відпочинку на селі, але найбільше художника приваблювала тема козаччини. Килими „Козак і дівчина" (1921), „Українська старо-

---

[47] Кара-Васильєва Т. В. Полтавська народна вишивка.— К., 1983.— С. 98, 101.
[48] Там само.— С. 105.
[49] Центральний державний архів вищих органів державної влади і управління України у Києві, ф. 217, оп. 1, спр. 75, арк. 8.

вина" (1922), „Зустріч козака" (1924) відтворюють сюжети козацької доби, реалії того часу, характерний орнамент, народне вбрання[50]. Сюжетні гобелени О. Саєнка виділяються чітким окресленням образу, узагальненістю форм і внутрішніх деталей, підкресленою декоративністю. В основі вирішення орнаментальних композицій лежить творча інтерпретація народного орнаменту. О. Саєнко перетворював усталені форми відповідно до вимог сучасности та власного мистецького світовідчуття. У проектах інтер'єрів основну роль він відводить килиму, який тримає вузлові, центральні стіни, вони використовуються як важливий декоративний акцент. У проектах митця гобелен домінує в оформленні громадських споруд — будинків культури, бібліотек, у побутових приміщеннях. Детально розробляються проекти житла інженера, робітника, селянина, в яких гобелен виступає в синтезі з іншими видами мистецтва — малярством, графікою, декоративними панно. Килим тоді набуває структурно-пластичних рис, урізноманітнюється його зміст, збільшується емоційна виразність. Це належить завдячувати передусім підкресленій емоційній виразності, досягнутій через узагальнення орнаментальних форм, а також змістовній умовності образів. У приміщеннях громадського призначення митець використовує сюжетно-тематичні килими, зокрема в оформленні сільського клубу пропонувався килим „Тарас Шевченко", у військовому клубі — „На варті", в оформленні бібліотеки — „Збирання врожаю", у дитячому садочку — „Кози під деревом" та ін.[51] Основну увагу митця у цей період було звернено на вивчення народного мистецтва, основ його орнаментики. На пораду своїх учителів Василя Кричевського та Михайла Бойчука, він мандрував селами рідної Чернігівщини, роблячи замальовки хат, одягу, внутрішнього опорядження житла. Особливу увагу привертали речі, оздоблені інкрустацією соломкою. Саме відтоді у цього митця з'являється зацікавлення цим видом творчости. В. Кричевський запросив О. Саєнка взяти участь у монументально-декоративному оформленні Історичної секції ВУАН, яку на той час очолював академік М. Грушевський[52]. Саме тут уперше в архітектурі було застосовано монументально-декоративне оздоблення інтер'єрів з використанням техніки мозаїчного набору соломою. Основними панно стали „Невільники" та „Козак Мамай". Розв'язуючи монументально-декоративні завдання, О. Саєнко яскраво виявив органічне відчуття ансамблю, дав синтез національних культурних традицій зі здобутками світового мистецтва. Творчо переосмислюючи орнаментальні мотиви української вибійки, О. Саєнко впродовж 1920-х рр. плідно працює в цій галузі, розробляє серії ескізів. Їх орнамент побудований на ритмічному повторі стилізованих зображень квітучих гілок, птахів, на тонкому поєднанні зеленого та коричневого, сполучень вохристого.

Важливу роль у формуванні національного стилю відіграла творчість Михайла Бойчука та його учнів. Їхня діяльність була спрямована на максимальне включення мистецтва в усі сфери суспільного життя, повернення йому втраченої цілісности.

Одним із важливих видів у системі декоративного мистецтва бойчукісти вважали кераміку. 1923 р. один з учнів М. Бойчука — В. Седляр —

---

[50] Саєнко Н. Олександр Саєнко: до становлення і розвитку українського монументально-декоративного мистецтва XX століття: Книга-альбом.— К., 2003.— С. 83—90.
[51] Там само.— С. 94.
[52] Там само.— С. 114—115.

став директором Межигірського керамічного технікуму, і саме роботи цього періоду відіграли помітну роль у розвитку українського декоративного мистецтва[53]. У Межигір'ї було розроблено шістдесят зразків майолікового посуду з розписом і декоративної скульптури. Вже протягом 1922—1923 рр. твори межигірців експонувались на художніх виставках у Празі, Венеції, Парижі, Берліні, а у 1923 р. — на Всесоюзній художньо-промисловій виставці у Москві[54]. Основу педагогічного колективу становили вихованці М. Бойчука — Оксана Павленко викладала живопис, Павло Іванченко — керамічне малювання, Іван Падалка та Олександр Мизін — композицію. У своїй практиці вони поєднували вивчення класичної спадщини та української народної творчости. Адже бойчукісти вважали народне мистецтво основою національної художньої культури[55].

Збереглась незначна частина керамічних творів цього періоду. Це миска із зображенням жінки з коромислом, а також плесканець (МУНДМ) краплеподібної форми з притаманним бойчукістам мотивом жінки в саду. Вони характерні міцним поєднанням зображення з формою посудини, тонким відчуттям ритміки. Впродовж 1920-х рр. розширився асортимент виробів межигірців. Це глечики, тарелі, баклаги, скульптурні посудини — „півники", „баранці", куманці — традиційні для народного гончарства форми, виконані у фаянсі, майоліці, кам'яній масі. Введення малюнків по вертикалі надавало їм більшої стрункости, витонченості. На жаль, кераміка межигірців другої половини 1920-х рр. не збереглася, і уявлення про неї дають лише репродукції того часу[56]. Основна риса цих робіт — поєднання у їх створенні досягнень західноєвропейського мистецтва з національними особливостями. Це виявилось як у формі виробів, так і в технології розпису, у сюжетах. Керамічні вироби межигірців, що з'являлись на виставках наприкінці 1920-х рр., відзначались високим професіоналізмом і шанобливим ставленням до народного мистецтва, тонким розумінням його основ образотворчости. З народним мистецтвом їх пов'язують не лише мотиви декорування, але й особливості трактування цих мотивів, корені якого в самому світосприйнятті народних майстрів з їх особливим почуттям краси. У настінному розписі, графіці, станковому живописі бойчукісти послідовно втілювали простоту і довершеність форм, величну монументальність, притаманну народному мистецтву, і саме ці риси стали визначальними для творів межигірської кераміки цього періоду. В цих творах помітне поєднання глибинних основ українського мистецтва з пошуками європейського аванґарду[57]. Саме тут розроблялись нові технологічні досягнення, зокрема, вперше застосовано техніку аерографу, що дало змогу митцям вводити складніші композиції, використовувати як близькі, так і контрастні сполучення тонів. Особливе зацікавлення до цієї техніки виявив П. Мусієнко. Він створював і успішно впроваджував сюжети на індустріальні теми, праці робітників. Це малюнок на тарелі „Паровоз", „Червона кіннота".

---

[53] Соколюк Л. Д. Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина XX ст.) / Дис. ... докт. мист.— К., 2004.— С. 144.

[54] Межигірський художньо-промисловий технікум // Глобус.— 1923.— № 2.— С. 14—15.

[55] Соколюк Л. Д. Михайло Бойчук...— С. 145.

[56] Там само.— С. 302—305.

[57] Там само.— С. 304.

Особливо тонко відчувала пластику керамічних виробів О. Павленко. Вона працювала на заводі від початку і до кінця 1929 р. Ескізи ваз, глечиків, чашок, тарелей, орнаментальних мотивів, сюжетних і нефігуративних розписів[58] демонструють, як глибоко художниця відчувала пластику керамічних виробів. О. Павленко була тонким майстром декоративного розпису, про що свідчать її ювілейна ваза (1927) та чайний сервіз, створений для Баранівського фарфорового заводу. Декоративні елементи, що включають назву „УСРР", за побудовою становлять суцільний орнамент, органічно узгоджений з формою і призначенням твору[59]. Цікаві тарелі, ескізи для них, у яких відчувається вплив стилістики бойчукістів, створив О. Саєнко. Це тарелі „Іван Мазепа" (1922), „Виноград" (1920), „Птахи" (1920)[60]. Ще один з учнів М. Бойчука С. Колос, спеціалізуючись на художньому текстилі, з 1921 р. став художником навчально-ткацьких майстерень у Діхтярях Чернігівської області. У своїх творах художник розробляв творче бачення традицій ткацтва. Риси монументального стилю школи М. Бойчука прочитуються в килимі С. Колоса „Птах і собака" (1923). Використані автором образи тварин у центрі створюють колоподібний рух, що урівноважується подібними, але не зовсім симетричними рослинними мотивами з боків. Облямовано килим геометричним орнаментом[61]. У подальші роки С. Колос розвиває в художньому текстилі засади бойчукізму, працює над створенням сюжетно-тематичного килима.

У 1928 р. технікум було перейменовано в інститут, а у 1931 р. переведено до Києва й перейменовано в Український технологічний інститут кераміки і скла. Попри короткий строк свого існування, Межигірський керамічний технікум відіграв винятково важливу роль у подальшому розвитку декоративного мистецтва. Учні М. Бойчука і В. Седляра не припиняли співпраці з народними майстрами. Так, в експериментальних майстернях при Музеї українського народного та декоративного мистецтва у Києві працювали представники школи М. Бойчука: С. Колос, М. Рокитський, М. Котенко, П. Іванченко, П. Мусієнко, М. Цівчинський. Випускники Межигірського керамічного технікуму стали провідними художниками кераміки, працюючи на фарфоро-фаянсових заводах України.

Tetiana KARA-VASYL'YEVA

THE DECORATIVE ART IN UKRAINE IN THE EARLY 20TH CENTURY: THE FORMATION OF THE NATIONAL STYLE

The social, economic and cultural changes which took place in Ukraine in the 20th century have significantly influenced the formation of new features in folk art. This was primarily revealed by the appearance of new forms of folk culture and changes in their figurative language and style. This was caused by a popularization of folk culture at different levels and its introduction into the general national artistic dimension as well as by the art exhibitions and better access to education for crafts artists.

58 Альбом малюнків Центрального державного архіву-музею літератури.

59 Холостенко С. Ювілей мистецько-виробничої школи (До 5-ти річчя Межигірського художньо-промислового технікуму) // Життя й революція.— 1928.— Кн. VIII.— С. 155—159.

60 Саєнко Н. Олександр Саєнко...— С. 197—198.

61 Там само.— С. 151.

Людмила БУЛГАКОВА-СИТНИК

ОРНАМЕНТ ПОДІЛЬСЬКОЇ ВИШИВКИ

1. Проблеми історії дослідження

Орнамент української вишивки як феномен народної творчости здавна приваблював дослідників, а також митців, увагу яких привертала витонченість вишитого узору на рушниках та жіночих сорочках. У науковому плані це питання чи не вперше у Східній Європі розглянув Ф. Вовк[1]. Проаналізувавши музейні колекції народного одягу, він зробив спробу визначити характерні риси типового українського орнаменту, його структуру, стиль, колористику. Тоді ж вийшов у світ альбом, у якому висвітлено основні характерні особливості традиційних українських вишивок[2].

Спроби наукового осмислення та інтерпретаціїї конструктивних ознак орнаменту припадають на дещо пізніші часи. Спостерігається комплексний підхід до цього явища: визріло питання еволюції геометричних узорів, їх типологізації й семантики. Такі тенденції помітні у наукових розробках деяких мистецтвознавців і археологів початку XX ст., зокрема М. Біляшівського[3].

У 20-х роках XX ст. з'являються спеціальні розвідки, в яких автори порушують проблему ґенези давніх орнаментів, розглядають питання подібности чи, навпаки, відмінности орнаментів з різних областей України та орнаментів інших народів. На конкретних прикладах української вишивки Г. Павлуцький, описуючи орнаменти геометричного стилю, робить спробу простежити їх трансформацію у хронологічному та географічному просторі[4]. Вперше питання типологізації вишитих узорів ставить В. Білецька у науковій розвідці про традиційні українські сорочки[5]. Привертає увагу невелика за розміром публікація І. Гургули, в якій уперше висвітлено питання подібности орнаменту вишивок до розпису писанок[6]. Деякі

---

[1] Волков Ф. К. Отличительные черты южнорусской орнаментики // Труды III-го археологического съезда.— К., 1878.— Ч. 2.— С. 318—325.

[2] Пчілка О. Український народний орнамент.— К., 1876.— 32 л.

[3] Біляшівський М. Про українські орнаменти // Записки Наукового товариства у Київі.— К., 1908.— Кн. III.— С. 40—54.

[4] Павлуцький Г. Історія українського орнаменту.— К., 1927.— С. 13—22.

[5] Білецька В. Українські сорочки, їх типи, еволюція й орнаментація // Матеріали до етнології й антропології.— Львів, 1929.— Т. XXI—XXII.— Ч. I.— С. 84—101.

[6] Гургула І. Писанки Східної Галичини й Буковини в збірці Національного музею у Львові // Там само.— С. 132—141.

міркування про походження геральдичних мотивів в орнаменті української народної вишивки виклав Г. Павлович[7].

Перші спроби охарактеризувати подільські вишиті орнаменти зробив А. Зарембський, котрий виділив усі вишивки Поділля в особливу групу: „Орнамент їх геометричний, різноманітний зі складними комбінаціями гострокутних то пов'язаних разом, то самостійних фіґур. У них широко використана свастика в різних варіантах. Трапляються деколи стрічки вишивок у вигляді двох рядів, розміщених у шаховому порядку квадратів зі складним узором усередині"[8].

На широкому історичному тлі, з урахуванням генетичної основи та локальних особливостей розглянуто орнамент вишивки с. Орлівка Тульчинського повіту на Вінниччині[9].

На жаль, ці та інші прояви відродження культури українців були пізніше розчавлені кривавим режимом сталінізму.

Деякі зрушення у дослідженні української вишивки сталися щойно у другій половині 1950-х рр. Походження орнаменту народної вишивки, його джерела й еволюцію, семантику, стилістику окремих мотивів розглядають науковці різноманітних національних шкіл і напрямів[10]. Важливою віхою у дослідженні зазначених проблем було монографічне видання С. Іванова, у якому вчений визначив принципи і критерії аналітичного підходу, методи і характер опрацювання масових колекцій орнаментованих пам'яток народного мистецтва[11].

Треба відзначити, що проблема орнаменту як історичного джерела розглядалася на VII Міжнародному конгресі антропологічної та етнографічної науки в Москві у 1964 р.[12] Пізніше цій проблематиці були присвячені роботи відомого дослідника російської народної вишивки Г. Маслової[13].

Деякі науковці переконані, що метод візуальних спостережень орнаменту вишивки не може бути абсолютно об'єктивним, тому для аналізу значної кількости матеріалів застосовують статистично-математичний підхід[14].

---

[7] Павлович Г. Історія українського орнаменту.— К., 1927.— С. 111—116.

[8] Зарембский А. Народное искусство подольских украинцев.— Ленинград, 1928.— С. 34.

[9] Гагенмейстер В. Тульщина, село Орлівка. Вишивка низзю.— Кам'янець-Подільський, 1929.— 7 с., 25 табл.

[10] Маслова Г. С. Северодвинская золотошвейная вышивка // Из культурного наследия народов России.— Ленинград, 1972.— С. 32—61; Алоева Н. Монгольский орнамент и его символика // Декоративное искусство.— 1979.— № 5.— С. 22—24; Рыбаков Б. А. Происхождение и семантика ромбического орнамента // Сборник трудов Научно-исследовательского института художественных промыслов.— Москва, 1972.— Вып. 5.— С. 127—134.

[11] Иванов С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник.— Москва; Ленинград, 1963.

[12] Маслова Г. С. Проблемы и методы изучения материальной культуры (опыт работы советских ученых) // Труды VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук.— Москва, 1970.— Т. 7.— С. 360—377.

[13] Маслова Г. С. Северодвинская золотошвейная вышивка.— С. 32—61; її ж. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник // Советская этнография.— 1975.— № 3.— С. 34—43; її ж. Орнамент русской народной вышивки.— Москва, 1978.

[14] Громов Г. Г., Деопик Д. В. Применение метода количественного анализа орнаментальных образов русской народной вышивки // Вестник Московского университета.— 1971.— № 4.— С. 69—97; Рындина О. М., Леонов В. П. Опыт структурного анализа орнаментов // Этнографическое обозрение.— 1992.— № 1.— С. 61—71.

Проте ці спроби мають поки що експериментальний характер і не дають бажаного результату.

Для вивчення орнаментальних мотивів, композицій та колориту у вишивці окремих географічних областей і зон України важливе значення мають праці Л. Кравчук, Р. Чугай, Т. Кари-Васильєвої, О. Найдена, М. Селівачова[15]. Особливості подільської вишивки, її орнаментальний склад та семантичне звучання розглядають у своїх наукових розробках Р. Гарасимчук, І. Добрянська, І. Симоненко, Т. Ніколаєва, М. Селівачов, Т. Кара-Васильєва[16]. Проте і сьогодні залишаються актуальними слова Є. Спаської: „Питання походження українського орнаменту, ні зміни на протязі часу, ні відмінності в ньому на певних територіях при наявності певних сусідів, і класовості його, ні явище вульгаризації — не висвітлювалися і не досліджувалися"[17].

З огляду на тему нашої роботи особливе зацікавлення викликають дослідження вишивки західних областей України, які виконала Р. Захарчук-Чугай. У спеціальному розділі „Композиційна структура вишивок, образність їх орнаменту" подано широкий спектр орнаментальних мотивів як геометричного, так і рослинного стилю. Дослідниця прагне з'ясувати їх змістове та семантичне навантаження: „Орнамент розкриває складні питання світосприймання і світорозуміння, співвідношень — людина і природа, людина і праця, людина і художня творчість"[18].

Багатий джерельний матеріал з орнаментики України, зокрема Поділля, зібрав М. Селівачов. Він виділив окремі подільські варіанти елементів і мотивів народного орнаменту: „плямкові" та лінійно-смугові елементи, гомогенні знаки, гетерогенні знаки, конкретизовані зображення, мотиви-композиції та ін.[19] Однак не можна погодитися з його аналітичним висновком, за яким „геометричний орнамент — це не тип візерунка в одному ряду з рослинним, тваринним (фіто-, зоо-, антропоморфним і т. д.), а лише спосіб його простірного вирішення..."[20] Про неприйнятність такого погляду, коли в геометричному орнаменті простежується лише стилізація мотивів, узятих з навколишньої природи, написано ще 1963 р.[21]

---

[15] Кравчук Л. Т. Українські народні вишивки. Львівська область.— К., 1961; її ж. Вишивка // Нарис з історії українського декоративно-прикладного мистецтва.— Львів, 1969; Чугай Р. В. Художні особливості яворівської вишивки // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства.— К., 1975.— С. 57—65; Кара-Васильєва Т. В. Полтавська народна вишивка.— К., 1983; Найден О. С. Орнамент українського народного розпису.— К., 1989; Селівачов М. Р. Українська народна орнаментика XIX—XX ст. / Автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства.— К., 1996.

[16] Гарасимчук Р. П. Народное искусство Тернопольской области УССР // Советская этнография.— 1957.— № 2.— С. 72—89; Добрянська І. О., Симоненко І. Ф. Типи та колорит західноукраїнської вишивки // Народна творчість та етнографія.— 1959.— № 2.— С. 75—83; Ніколаєва Т. О. Одяг // Поділля: Історико-етнографічне дослідження.— К., 1994.— С. 260—276; Селівачов М. Р. Орнамент // Там само.— С. 465—484; Кара-Васильєва Т. В. Українська вишивка: Альбом.— К., 1993; її ж. Художні особливості вишивки // Поділля...— С. 404—412.

[17] Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі — ІМФЕ НАН України), від. рукописних фондів, ф. 48 (Євгенія Спаська), спр. 69.

[18] Захарчук-Чугай Р. В. Українська народна вишивка (західні області України).— К., 1988.— С. 94—104.

[19] Селівачов М. Р. Орнамент.— С. 481.

[20] Там само.— С. 483.

[21] Иванов С. В. Орнамент народов Сибири...— С. 24.

Аналіз вишивки Поділля конкретніше представлений у роботі Т. Кари-Васильєвої[22]. У ній зведено в один ряд історичні та джерелознавчі матеріали, що стосуються специфіки орнаментальних мотивів.

На жаль, у нашій історіографії залишаються розмитими межі між науковим підходом до вивчення орнаменту і тим, що можна назвати словесною творчістю. Під останнім розуміємо висловлювання письменників, громадських діячів, композиторів, художників про орнамент. Звичайно, цей великий і різноманітний матеріал ми врахували й осмислили передусім як матеріал культури.

Сьогодні дослідник не має змоги описати кожен виконаний у вишивці орнамент. Не були б вичерпними навіть деталізовані описи зразків орнаменту подільської вишивки, бо кожен такий зразок автономний, оригінальний. Однозначних визначень орнаменту в мистецтвознавчій науці до цього часу немає[23].

Отже, головне завдання полягає у пошуках формальних принципів підходу до орнаменту взагалі, спробі на основі графічно максимально стійких критеріїв згрупувати орнаменти на кількох ієрархічних зрізах. Оскільки орнамент — поняття багатогранне, складне і неоднозначне, то його можна розглядати в багатьох аспектах: генези, семантики, симетрії, еволюції, образности, стилістики тощо. Тому, аналізуючи це явище, треба, на наш погляд, абстрагуватися від дрібних ознак і покласти в основу дослідження предмет графічної структури — кістяк орнаменту. Без розв'язання цієї проблеми й без упорядкування єдиної схеми аналізу неможливо ставити й розв'язувати інші. Зрештою, вишивка — це лише засіб творення орнаменту, а голка та нитка — інструмент й матеріал для письма його мовою.

Увесь орнаментальний комплекс вишивки ми розчленували на ряд підрозділів, що є органічними складовими орнаменту. Найнижчою ланкою у графічній структурі може бути елемент[24]. Елементом названо найпростіший зв'язок кількох ліній, які утворюють елементарну фіґуру геометричного чи довільного типу. Поняття це не конкретизоване. В одних випадках елементом орнаменту є пряма лінія чи точка, в інших — фіґура типу літер „Г", „Т", „Х", ще в інших — складніші композиції ліній у вигляді квадрата, ромба, трикутника, кількох з'єднаних ламаних ліній тощо. Таким чином, кількість і форма елементів залежить від вигляду і структури конкретного орнаменту.

З елементів складається модульна фіґура (Іл. *1*). Модулем у науці називають умовну одиницю міри, канон, пропорцію, перехідну форму, конструкцію або число, що дає змогу здійснити трансформацію від кількісної різноманітности до якісної єдности[25]. Зокрема в архітектурі модуль — це частина будови, що слугує одиницею вимірювання для надання співмірности будівлі в цілому та її частинам зокрема[26]. Модуль в

---

[22] Кара-Васильєва Т. В. Художні особливості вишивки...

[23] Герчук Ю. Структура и смысл орнамента // Декоративное искусство СССР.— 1979.— № 1.— С. 29.

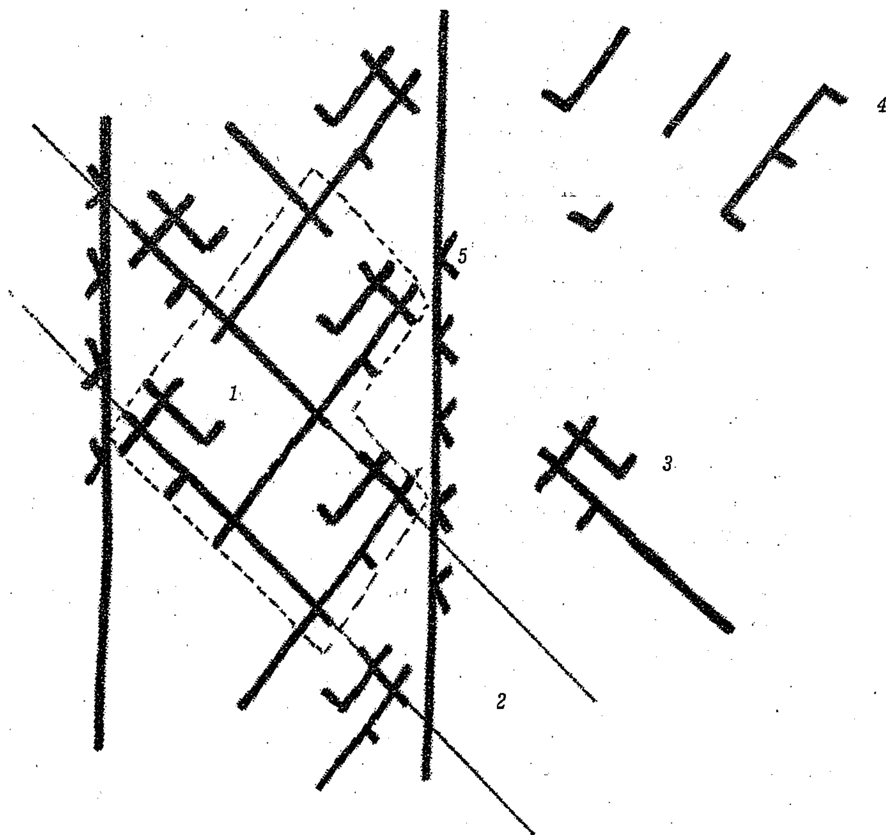
[24] Иванов С. В. Орнамент народов Сибири...— С. 42.

[25] Słownik terminologiczny sztuk pięknych.— Warszawa, 1976.— S. 302; Букинистическая торговля.— Москва, 1990.— С. 94.

[26] Словник іншомовних слів.— К., 1974.— С. 443.

орнаменті, на нашу думку,— основна фігура чи композиція ліній, яка творить і „тримає" орнамент у його ритмічній послідовності.

Певним чином модуль відповідає рапорту, але не завжди і не цілком. Рапорт абсолютно повторює цикл орнаментального поясу, включаючи усі дрібні елементи узору, тоді як модуль зображає одну чи кілька конфігурацій, що повторюються.



1. Приклад композиційних частин геоморфного орнаменту:
1 — мотив (обведений пунктиром); *2* — рапорт; *3* — модуль; *4—5* — елементи

Модуль може також збігатися з елементом у простих орнаментах, наприклад, з ромбом чи трикутником. У складніших орнаментах простежується наявність кількох модулів, які переплітаються між собою, входять один у другий, утворюючи таким чином рапорт. Для розуміння структури узору важливе значення має вичленення модуля (модулів), оскільки останній є стрижневим композиційним елементом орнаменту.

Майже кожен модуль (за винятком дуже простих) побудований за принципом одного з двох видів симетрії — дзеркальної чи оберненої або ж їх комбінацій[27]. Щоб виявити відмінність між модулями, треба відшукати центр чи вісь симетрії й поділити модуль на блоки. Кожен модуль може складатися з двох, чотирьох чи більше блоків. Двоблочні модулі мають переважно дзеркальну симетрію, решта — обернену. З'ясування питання блочної структури модуля важливе тим, що це дає нам можливість за наявности хоча б одного блоку (і знання симетрії модуля) відтворити цілісну фіґуру модуля, а отже, структуру орнаменту.

Паралельним до поняття модуля є поняття мотиву. Цей термін в орнаментальному мистецтві вишивки вживається у багатьох, інколи різних за змістом значеннях[28]. Ми вважаємо його більш узагальненим фраґментом орнаменту, ніж модуль, хоча в багатьох випадках контури модуля і мотиву збігаються. Це окремі дискретні деталі (тобто зображення живих і неживих предметів або їх штучно відокремлених частин чи геометричних фіґур), повторення чи комбінація яких утворює узор, тканину орнаменту. Можуть бути абсолютно ідентичними також фіґури елементу, модуля і мотиву. Наприклад, простий ланцюжковий повтор „чистих" ромбів.

У нашій градації поняття мотиву — перехідне між верхнім і нижнім рівнями аналізу орнаменту. Якщо на нижньому рівні ми базувалися на емпіричному відтворенні реального контуру елементів і модулів, то на верхньому головна увага зосереджується на уніфікованій конструкції узорів.

На даному етапі дослідження найпростішою ланкою в конструкції орнаменту є комбінація, тобто сполучення між модулями-мотивами у певному порядку. Комбінація може бути суцільною або ж розчленованою. Суцільна комбінація має вигляд ланцюга чи сітки. Розчленована — це така комбінація узорів, яка фіксує ритмічний повтор окремих фіґур (наприклад, розеток) через більший чи менший інтервал чистого, незашитого поля тканини або ж фонового однотонного зашиття (Іл. *2*).

Далі зазначається характер вишивки, за яким визначаємо наявність чи брак бордюру орнаменту (Іл. *3*). Поняття бордюру у вишивці загальновідоме і не викликає застережень[29]. Воно розглядається як двобічне обрамлення основного узору орнаментальними смугами певної ширини. Різні дослідники виділяють різну кількість типових бордюрних стрічок, наприклад, А. Рудинська налічує їх сім[30].

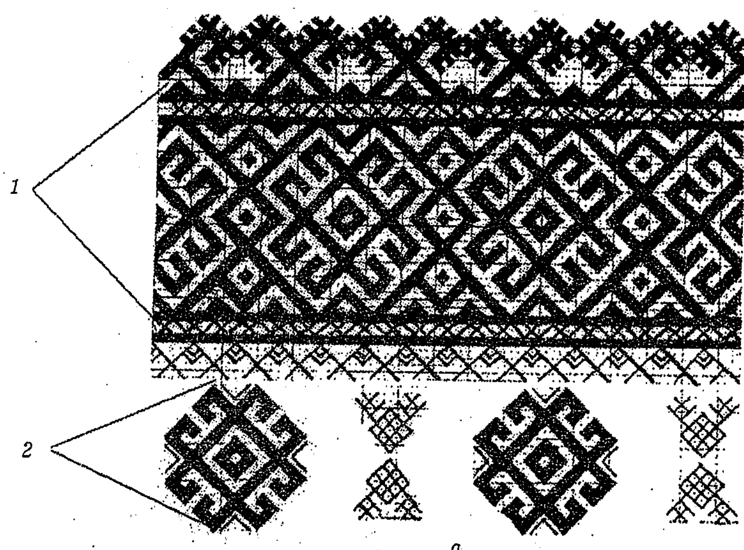
---

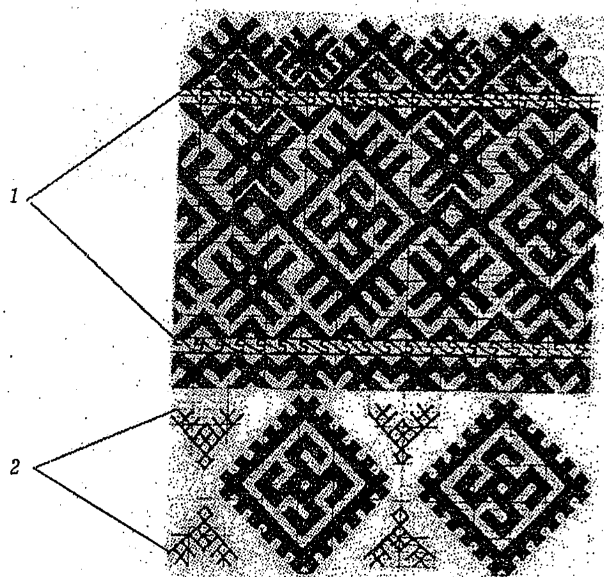
[27] Вейль Г. Симметрия.— Москва, 1968.— С. 443; Шубников А. В., Копцик В. А. Симметрия в науке и искусстве.— Москва, 1972; Тарасов Л. Этот удивительный симметрический мир.— Москва, 1982; Шафрановский И. И. Симметрия в природе.— Ленинград, 1985; Мурач М. М. Геометричні перетворення і симетрія.— К., 1987; Гильде В. Зеркальный мир.— Москва, 1982.

[28] Иванов С. В. Орнамент народов Сибири...— С. 42; Работнова И. П., Яковлева В. Я. Русская народная вышивка.— Москва, 1957.— С. 12; Фалеева В. А. Русская народная вышивка.— Ленинград, 1949.— С. 5; Богуславская И. Я. Древние мотивы русской народной вышивки.— Москва, 1973.— С. 14; Селівачов М. Р. Орнамент.— С. 466.

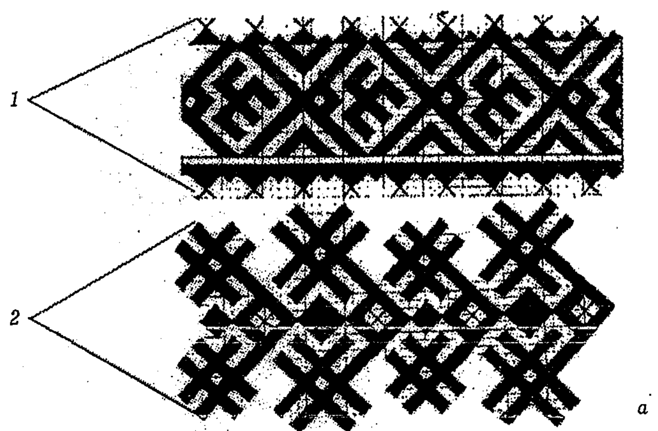
[29] Иванов С. В. Орнамент народов Сибири...— С. 54; Тарасов Л. Этот удивительный симметрический мир.— С. 27.

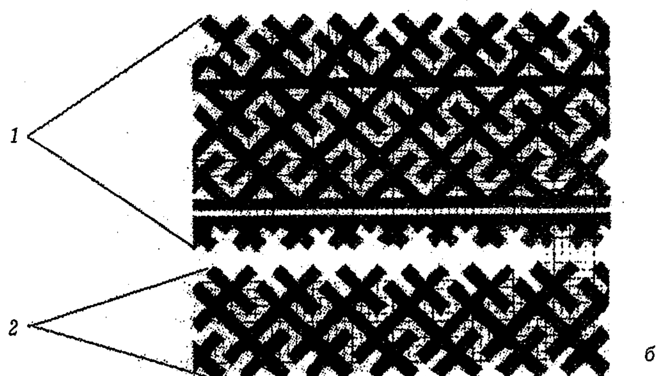
[30] Рудинская А. И. Орнамент (искусство математика и художника).— Днепропетровск, 1994.— С. 7—8.

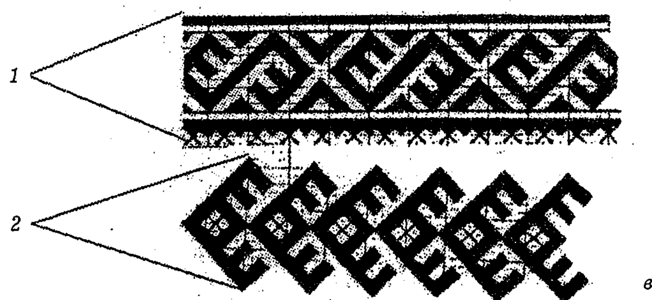




2. Приклад композиційного сполучення модуля-мотиву в орнаментах уставок жіночих сорочок з Вінниччини: *а* — ЕП-29991; *б* — ЕП-29936:
1 — суцільна комбінація; *2* — розчленована комбінація







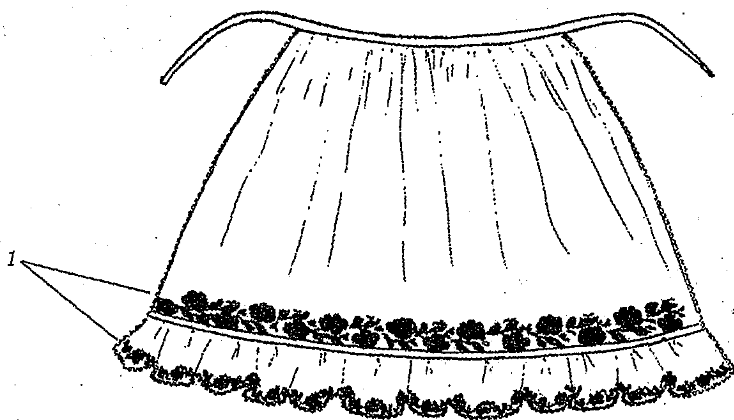
3. Приклад композиційного характеру в орнаментах уставок жіночих сорочок з Вінниччини: *а* — ЕП-29995; *б* — ЕП-29932; *в* — ЕП-30014:

1 — орнамент з бордюром; *2* — орнамент без бордюру

Вищим рангом членування є композиції орнаменту — способи організації елементів і модулів (мотивів) на площині. Трапляються стрічкові прямолінійні, криволінійні та сітчасті композиції узорів (Іл. *4*). Стрічкова композиція буває горизонтальна, вертикальна, скісна (Іл. *5*). Прості сітки орнаменту розрізняються за системою вузлів. Відповідно до цього вишивки із сітчастою структурою можуть бути об'єднані у такі варіанти: квадратні, ромбічні, кільцеві, прямокутні (Іл. *6*).

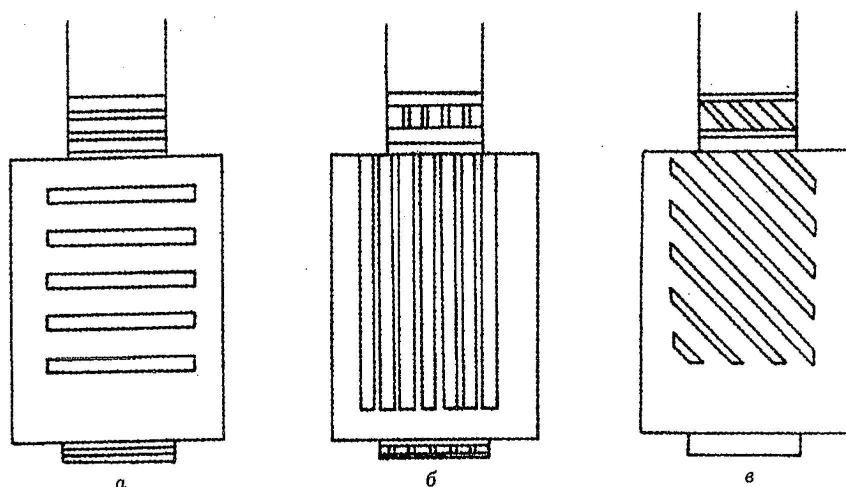


а

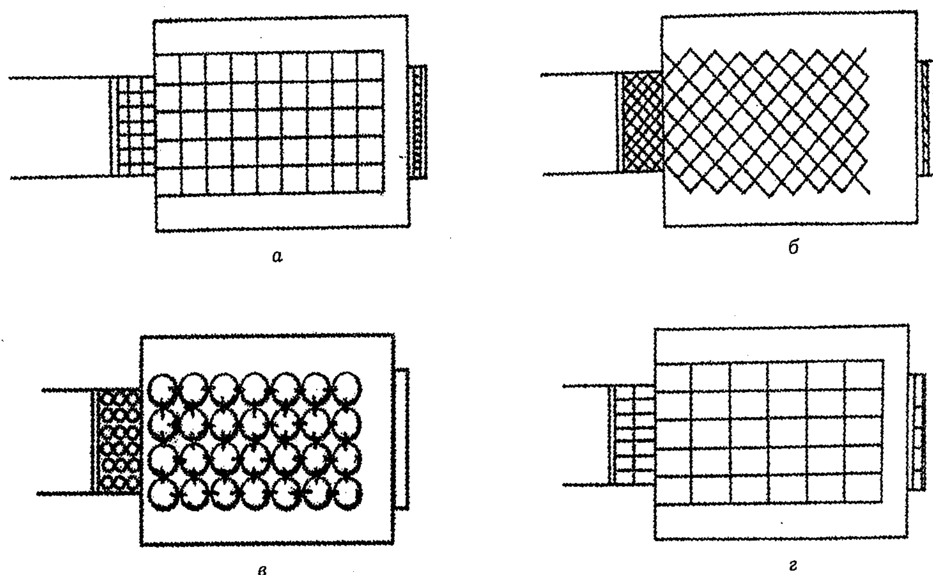


б

4. Приклади композицій орнаменту на фартухах з Тернопільщини:
а — ТКМТ-1314; *б* — ТКМТ-3006:
1 — композиція стрічкова криволінійна; *2* — композиція стрічкова прямолінійна



5. Варіанти стрічкових композицій орнаменту на рукавах з уставками жіночих сорочок:
а — горизонтальна; *б* — вертикальна; *в* — скісна



6. Системи вузлів простих орнаментальних сіток на рукавах з уставками жіночих сорочок:
а — квадратні; *б* — ромбічні; *в* — кільцеві; *г* — прямокутні

На найвищому щаблі класифікації — види або стилі орнаменту: геоморфний, фітоморфний, зооморфний, антропоморфний. Вид орнаменту свідчить, перш за все, про найхарактерніші ознаки місцевих традицій і реґіональні особливості вишивки.

Маючи здатність стійко зберігати традиційні риси, орнамент вишивки до XIX ст. пройшов довгий шлях еволюції. У ньому знайшли відображення різні історичні процеси: зовнішні, пов'язані з соціально-економічними, етнічними, релігійними (поява у вишивці мотивів — символів християнства), культурними змінами в житті народу, а також внутрішні, зумовлені тими зрушеннями, що відбувалися власне в орнаменті: ускладненням або, навпаки, спрощенням, згасанням. З'ясування семантики архаїчних орнаментальних знаків не входить у завдання нашої роботи, однак запропонована методика дослідження дає можливість порушити питання „дешифрування" геометричних орнаментів вичлененням своєрідних „подільських" ліґатур-мотивів.

Аналіз орнаменту вишивки Поділля подано у відповідності з визначеними територіальними одиницями: північний, південний та середньоподільський ареали (Іл. 7).

2. Реґіональні особливості орнаменту подільської вишивки

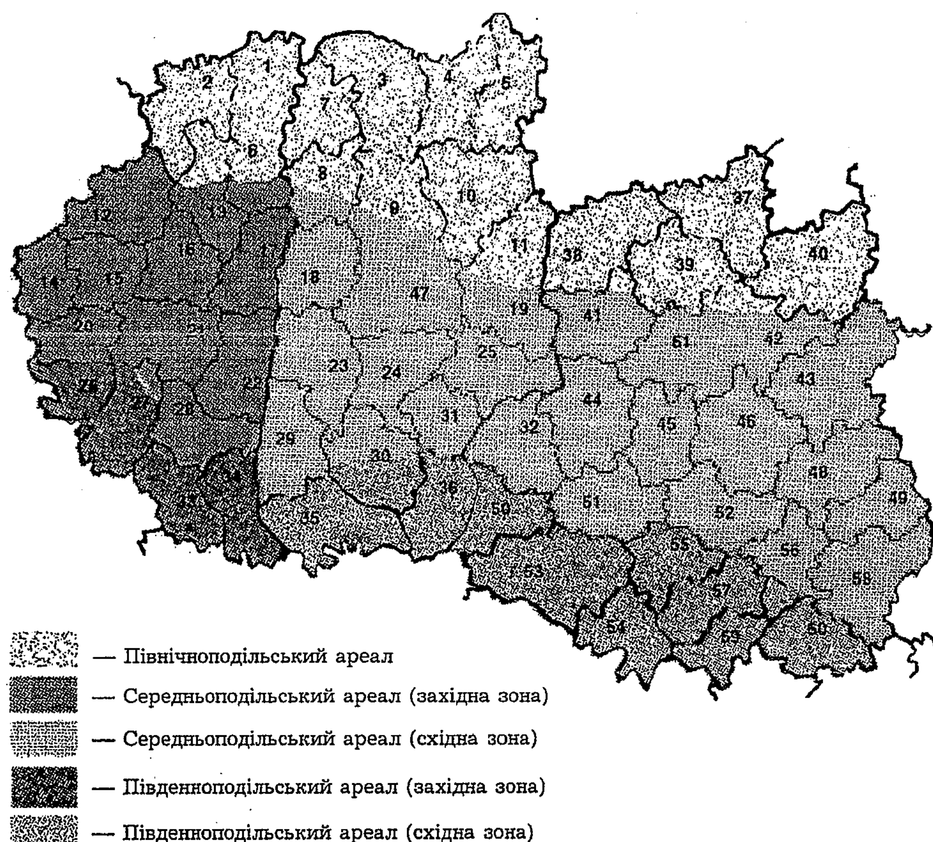
Північноподільський ареал. Для північного ареалу Поділля характерна перевага рослинного орнаменту у вишивці як інтер'єрних тканин, так і одягу. Це біхромні (чорно-червоні) орнаменти монолітного масиву стрічкової прямолінійної чи хвилястої композиції відкритого чи закритого (бордюрного) характеру з ланцюжковим з'єднанням або ж роз'єднаними медальйонними мотивами. Зокрема, найпоширенішими були гірлянди, основним модулем яких є велика квітка („ружечка", „лілія") з листям і пуп'янками, або гроно винограду, кетяг калини чи різноманітні суцвіття. Особливо часто трапляються зображення троянд різних модифікацій. Про особливе замилування в народній вишивці „рожами-сентифоліями" на сорочках наголошувала В. Білецька[31].

На уставках жіночих та манишках чоловічих сорочок здебільшого вишивали хвилясті або прямі квіткові гірлянди, не обрамлені з обох боків бордюрами. Така смуга утворювала самостійний вишитий масив з великих квітів рож з листям.

Рушники і рукави жіночих сорочок, як правило, прикрашали розчленованими композиціями з мотивів букетів чи галузок з квіткою рожі різної модифікації, які компонували у шаховому порядку або у горизонтальні смуги.

На початку XX ст. у багатьох селах північних районів Поділля почали поширюватися квіткові узори, вишиті технікою хрестик різнобарвною заполоччю. Композиційно вони подібні до описаних вище, але квіткові гірлянди набагато вужчі, мають багато дрібних елементів. У таких орнаментах відчувається прагнення вишивальниць до натуралістичного відтворення рослин на полотні.

[31] Білецька В. Українські сорочки...— С. 99.



Тернопільська область:
1 — Шумське;
2 — Кременець;
6 — Ланівці;
12 — Зборів;
13 — Збараж;
14 — Бережани;
15 — Козова;
16 — Скалат;
17 — Підволочиськ;
20 — Підгайці;
21 — Теребовля;
22 — Гусятин;
26 — Монастириська;
27 — Бучач;
28 — Чортків;
33 — Заліщики;
34 — Борщів

Хмельницька область:
3 — Ізяслав;
4 — Шепетівка;
5 — Полонне;
7 — Білогір'я;
8 — Теофіполь;
9 — Красилів;
10 — Старокостянтинів;
11 — Стара Синява;
18 — Волочиськ;
19 — Летичів;
23 — Городок;
24 — Ярмолинці;
25 — Деражня;
29 — Чемерівці;
30 — Дунаївці;
31 — Віньківці;
35 — Кам'янець-Подільський;
36 — Нова Ушиця

Вінницька область:
32 — Бар;
37 — Козятин;
38 — Хмільник;
39 — Калинівка;
40 — Погребище;
41 — Літин;
42 — Липовець;
43 — Іллінці;
44 — Жмеринка;
45 — Тиврів;
46 — Немирів;
47 — Хмельницьк;
48 — Гайсин;
49 — Теплик;
50 — Муровані Курилівці;
51 — Шаргород;
52 — Тульчин;
53 — Могилів-Подільський;
54 — Ямпіль;
55 — Томашпіль;
56 — Тростянець;
57 — Крижопіль;
58 — Бершадь;
59 — Піщанка;
60 — Чечельник;
61 — Вінниця

7. Ареали типів вишивки Поділля кінця XIX — початку XX ст.

Шукаючи аналоги вишитим орнаментам північних районів Поділля, ми натрапили на ідентичні орнаменти серед зразків друкованих альбомних видань другої половини XIX ст.[32] Тому цілком можливе запозичення деяких зразків з таких видань. Вони не були традиційними для даної території хоча б тому, що розраховані лише для вишивки хрестиком. У музейних колекціях та в сучасних дослідженнях українського народного одягу і вишивки трапляються подібні узори з Волині, Полісся, Центральної України[33].

Наприкінці XIX ст. в декоративному мистецтві та архітектурі поширюється модерн. Зокрема в Україні рисунки хрестиком у стилі модерн друкуються у додатках до журналів „Нива", „Родина", „Жнива", „Модний світ", а також на обгортках для мила, яке випускали парфумерні фірми Брокар, Ралле і К. Підтвердження цього знаходимо у висловлюваннях дослідниці народного мистецтва Є. Спаської про те, що поширені в Україні у 1900—1930-х рр. чорно-червоні хрестикові узори переважно копіювали з друкованих зразків на обгортках парфумерних товарів московських фабрик провізора А. Остроумова, А. Сіу і К., А. Ралле і К[34]. Проте, як показує польовий етнографічний матеріал, сільські вишивальниці не завжди бездумно копіювали пропоновані зразки. З них запозичували якийсь один мотив чи елемент і компонували свій варіант орнаменту з урахуванням місцевих традицій та естетичних смаків.

Архаїчний орнаментальний пласт північного ареалу представлений геометричними орнаментами. Типовим для всієї згаданої території був узор, вишитий чорною і червоною заполоччю лічильною гладдю, стебнівкою і хрестиком, що трапляється найчастіше на манишках як жіночих, так і чоловічих сорочок. Такий орнамент укладений з ромбічної сітки, вишитої хрестиком, з восьмикутною розеткою у кожному „віконці", виконаною гладдю та стебнівкою. З обох боків композиція обрамлена зубчастим бордюром. Зауважимо, що описаний орнамент був характерний для жіночих і чоловічих сорочок Волині, Полісся, Середнього Подніпров'я, але його не виявлено у вишивці Покуття, Буковини, Карпат й Закарпаття.

Середньоподільський ареал. Орнаментика вишивок центральних районів Поділля набагато різноманітніша за узори північної зони. На цій території можна виділити окремі осередки зі своєрідними орнаментами. Перш за все, орнаменти Тернопільщини різняться від орнаментів Хмельниччини і Вінниччини рядом важливих ознак: колоритом, композицією та арсеналом мотивів. Водночас ці ознаки об'єднують західноподільські узори з покутськими й опільськими.

У районах середньої смуги Тернопільщини спостерігається помітно менша питома вага рослинних орнаментів у порівнянні з геометричними. Лише жіночі безрукавки („горсети", „горсики") Зборівського, Козівського, Тернопільського, Підволочиського, Гусятинського, Теребовлянського

[32] Сборник малороссійских узоровъ Марии Шевченко.— К., 1883.— Табл. II.

[33] Матейко К. І. Український народний одяг.— К., 1977.— С. 164; Николаева Т. А. Украинская народная одежда. Среднее Поднепровье.— К., 1988.— С. 84—91; Фалеева В. А. Русская народная вышивка.— С. 213; Кара-Васильєва Т. В. Українська вишивка: Альбом.— С. 70, 78, 94; Булгакова Л. П. Деякі конструктивні та художні особливості традиційних сорочок Полісся першої половини XX ст. // Народознавчі зошити.— 1996.— № 2.— С. 107.

[34] ІМФЕ НАН України, від. рукописних фондів, ф. 48-V, спр. 63.

районів оздоблювали тільки квітковими узорами. Такими орнаментами прямолінійної чи хвилястої композиції відкритого (безбордюрного) характеру з ланцюжковим з'єднанням мотивів прикрашають поли та пройми рукавів. Акцент у декорі святкових безрукавок з оксамитової чи вовняної тканини робили спереду на полах. Це букетні композиції, укладені зі стебел з квітами, пуп'янками, листям. Зображуючи рослини, вишивальниці прагнули відтворити їх натуральні контури, пропорції та колорит. Техніка гладь чи гаптування, кольорові нитки D. M. C. дозволяли зробити це якнайкраще. Зауважимо, що на Хмельниччині та Вінниччині таких узорів в оздобленні жіночих безрукавок не виявлено, зате в сусідніх районах Львівщини вишивки такого характеру в 30-х роках XX ст. були досить поширеними.

Орнаменти рослинного стилю спорадично трапляються у вишивці жіночих сорочок (Бережанський, Козівський райони), фартухів (Бережанський, Гусятинський райони), верет-простирадл (Бережанський, Гусятинський, Теребовлянський райони). Як правило, це гірляндні композиції зі стилізованих зображень рослин чорного та червоного кольорів, виконані технікою хрестик[35]. У рукописному фонді Є. Спаської зберігається альбом акварелей рослинних узорів, вигаптуваних на жіночих сорочках (коміри, манишки) із сіл Товстолуг, Острів, Мишковичі, Велика Лука Тернопільського та села Біла Чортківського районів, виконаних у 1919 р.[36] Замальовки зроблено червоною та синьою фарбами з незначним вкрапленням жовтого і чорного кольорів. Подібна вишивка трапляється на Яворівщині Львівської області[37].

Серед численних мотивів рослинних узорів типовими можна вважати зображення квітів — троянд, фуксій, ромашок, братчиків, дзвоників.

Подібне місце у вишитій орнаментиці середньої зони Тернопільщини належить геометричному стилю, що домінує в усіх районах як на одязі, так і на тканинах. Відмінність полягає у принципах побудови, в основі якої лежать різні модифікації ромбічної фігури. Ромб або квадрат, поставлений на кут, виступає провідним мотивом у прямолінійному та мозаїчному з'єднанні. Це характерно для манишок, манжетів, уставок сорочок, пошивок, простирадл.

Трапляються закрита (бордюрна) і відкрита (безбордюрна) комбінації ромбового розводу. У вишивках жіночих сорочок переважає перша. Своєрідні зразки таких узорів трапляються на жіночих сорочках Чортківського району (с. Базар, Палашівка). Прості, окреслені однією чи двома лініями, решітчасті ромби з прямим чи гачкуватим закінченням сторін ланцюжками з'єднувалися у центральні та бордюрні смуги на уставках. Внутрішній та зовнішній простір довкола ромбів заповнювали дрібними елементами (квадратики, трикутники, перехрещені лінії, хрестики тощо) у чіткому співвідношенні кольорів та симетричних комбінацій. Чортківські узори характеризуються темною гамою з невеличким яскравим акцентом якогось центрального елемента всередині ромба та в бічному просторі.

---

[35] Булгакова Л. П. Народна тканина як компонент традиційного інтер'єрного комплексу Західного Поділля кінця XIX — 1930-х рр. // Тези доповідей і повідомлень І-ї Тернопільської обласної наукової історико-краєзнавчої конференції.— Тернопіль, 1990.— Ч. III.— Секція V.— С. 28—30.

[36] ІМФЕ НАН України, від. рукописних фондів, ф. 48-V, спр. 73.

[37] Див.: Чугай Р. В. Народне декоративне мистецтво Яворівщини.— К., 1979.

Сітчасті безбордюрні композиції відомі на Бережанщині, Козівщині, Теребовлянщині. Ромбічні або квадратні діагональні сітки заповнюються дрібнішими геометричними елементами, маленькими цятками, хрестиками.

Строкатими сітчастими смугами прикрашали уставки, манишки, манжети сорочок, фартухи, поли камізельок у Бережанському і Козівському районах. У Тернопільському районі такі узори здебільшого трапляються на манишках чоловічих сорочок. Як правило, вишивку виконували хрестиком різнобарвними нитками, рідше — чорними і червоними. Серед мотивів, що заповнюють „віконця" сітки найчастіше, трапляються хрестоподібні і восьмикутні розетки, ромби із внутрішнім заповненням дрібними квадратами, трикутниками. З приводу подібних орнаментів Є. Спаська зазначила, що вже на початку XX ст. у селах довкола Тернополя у вишивці побутували хрестикові орнаменти, „цілком взяті з альбому D. M. C. і тільки розкольоровки відповідні місцевому смаку"[38].

З цього приводу доречно згадати, що в 70—80-х рр. XIX ст. серед української інтеліґенції зростає зацікавлення народним мистецтвом, що було загалом прогресивним явищем. Проте спроби архітекторів і художників створити рисунки для вишивання на базі вивчення пам'яток давнини не були вдалими. Народні форми орнаменту, переломлюючись через призму естетичних смаків професіональних художників, втрачали свої основні риси — простоту і композиційну чіткість. У результаті виник так званий псевдоукраїнський стиль у декоративному мистецтві кінця XIX ст. Художники пропонували народним вишивальницям довільно розфарбовані компіляції узорів різних виробів з різних місцевостей, адаптовані для вишивання хрестиком. Тому не дивно, що подібні поліхромні геометричні орнаменти трапляються у Бережанському, Козівському, Зборівському районах Тернопільської области, Золочівському, Бродівському, Сокальському районах Львівської области, Коломийському, Рогатинському районах Івано-Франківської области та ін.

Тенденція до поліхромности, підкреслення активности кольору, характерна для центральної зони Тернопільщини, набагато менше захоплює середній ареал Східного Поділля. Це явище вже починає простежуватися у східних селах (надзбручанських) Гусятинського, Підволочиського, частково Чортківського районів, де переважає біхромна (чорно-червона) орнаментика, що типова для Хмельниччини та Вінниччини.

Якщо орнаменти північних районів Поділля становлять суцільний масив, то в середній частині реґіону відмінності простежуються на рівні умовних адміністративних кордонів Тернопільської, Хмельницької та Вінницької областей.

Рослинний орнамент Східного Поділля між північним і південним його пограниччям не має локальних особливостей. Здебільшого він подібний до північноподільських зразків, виконаних хрестиком чорними та червоними нитками. З-поміж них вирізняються хіба що орнаменти на рукавах жіночих сорочок Старокостянтинівського, Шепетівського, Летичівського районів Хмельницької области, Калинівського, Погребищинського, Липовець-

[38] Народне мистецтво Галичини й Буковини. Народное искусство Галиции и Буковины и Земский Союз в 1916—1917 гг. войны.— К., 1919.— С. 20.

кого районів Вінницької области, що характеризуються гіперболізованими квітковими мотивами, про які Є. Спаська у 1920-х рр. говорила, як про такі, що відображають „куркульську психологію“ з її культом кількости[39]. Протилежні їм узори на жіночих і чоловічих сорочках Гайсинського, Теплицького районів на Вінниччині, виконані технікою хрестик на дві чесниці. Такі узори досить дрібні. Вузькі прямі чи хвилясті гірляндочки на пазушках, уставках, манишках мають дуже вишуканий вигляд. Аналоги рослинним узорам середньоподільського ареалу знаходимо не лише на півночі Поділля, але і в суміжних районах Волині, Полісся, Середньої Наддніпрянщини та на Півдні України.

Геометричні узори, що побутували на Хмельниччині на рубежі століть, істотно відрізняються від зразків сусідніх західноподільських районів стриманістю кольорів. Здебільшого це чорно-червоні, чорні з незначною доміщкою зеленого, синього і жовтого кольорів або білі. Останні зафіксовано на жіночих сорочках у селах Старокостянтинівського району. Білі нитки, техніка вирізування та лічильна гладь надавали виробу витончености. Мотиви узорів прості й виразні: восьмикутні розетки, ромбоподібні мотиви, ламані лінії, скомпоновані у смуги чи розміщені окремими медальйонами. Вишиті таким чином білі узори Хмельниччини подібні до полтавських узорів, що захоплюють прихильників вишивального мистецтва у всьому світі[40]. Така подібність вишивок двох сусідніх областей свідчить про їх спільні джерела. Однак при уважному вивченні матеріалу можна виділити деякі незначні відмінності. Зокрема, подільські узори виконані здебільшого на конопляному полотні лляними ручнопрядеными нитками, що грубші від полтавських. Ажурні отвори у полтавській вишивці, як правило, виконувалися виколюванням, а не вирізуванням як на Поділлі. Це до певної міри впливало на масштабність вишитих мотивів.

Асортимент геометричних мотивів вишивки середніх районів Хмельницької области досить одноманітний — це ромби, розетки і мотиви, утворені поєднанням ромбічної основи з рогоподібними відростками, що порізному відходять назовні зі сторін. На початку XX ст. відсоток геометричних узорів у вишивці сорочок, фартухів, інтер'єрної тканини був незначним. Вкажемо і на ту особливість, що виконували їх лише технікою хрестик. Найпопулярнішими були геометричні малюнки із суцільним з'єднанням мотивів стрічкової композиції, що мали суто декоративний характер. Найпоширенішими назвами ромбічних мотивів були „картки“, „графки“, „бубонки“. Як бачимо, назви утворені у зв'язку з асоціативним сприйняттям зображуваних фіґур.

Глибоке вивчення та аналіз сотень зразків вишитих орнаментів дають підстави стверджувати, що типова „подільська орнаментика“, розмаїття якої найкраще представлено на жіночих та чоловічих сорочках, започатковується на Вінниччині. А звідси потужною хвилею поширюється на південь і південний захід Поділля. Враховуючи подібність орнаментів геометричного стилю центральних районів Вінницької области з геометричною орнаментикою придністровських районів Поділля, вважаємо за доцільне зробити спільний аналіз особливостей узорів з цього ареалу.

---

[39] ІМФЕ НАН України, від. рукописних фондів, ф. 48-V, спр. 63.

[40] Див.: Dillmont Th. de. Openwork embroidery.— [Б. м.], 1974.

Південноподільський ареал. Геометричний орнамент визнано найдавнішим, і в науці це факт поки що незаперечний[41]. Ті ж мотиви, що виникли у глибоку давнину в умовах родової організації суспільства слов'ян, можна побачити на подільській вишивці кінця XIX — початку XX ст. З часом втратилася їх семантика, тому дослідники умовно називають такі мотиви-символи та композиції з них архаїчними[42]. У духовному надбанні людства мистецтво орнаменту посідає не менш важливе місце, ніж писемність, музика, література тощо. Саме в цьому контексті слід зазначити, що орнаментальні мотиви-символи-знаки з подільської вишивки мають графічну схожість зі знаками письма народів давніх цивілізацій[43]. Ми розглянемо ті з них, які є показовими для ареалу побутування архаїчних орнаментів і свідчать про те, що орнаментика української народної вишивки була органічною і надзвичайно важливою складовою світової системи символів (Іл. *8—11*).

Один з основних мотивів геометричного орнаменту — ромб — відомий майже у всій Європі, Азії, Африці, Індонезії, деяким народам Океанії та Америки[44]. Також його зображення наявне у традиційних орнаментах усіх слов'ян[45].

На Поділлі цей мотив домінує, як, зрештою, в Україні загалом. Зберігаючи незмінною загальну конфіґурацію, ромб-квадрат має нескінченну кількість варіантів у деталях (Іл. *8. 8—12; 10. 31—36*). Найпоширеніший у народній вишивці ромб з гачками. Гачки утворені продовженням сторін із рядом відростків з прямими чи меандровими завершеннями. Знак має одну, дві, чотири пари гачків. У парах гачки загнуті назовні або досередини (Іл. *8. 4; 9. 6, 9; 11. 7, 9—14*). По-різному трактують внутрішній простір ромба, який може бути порожнім, перехрещеним двома чи кількома перпендикулярами, а утворені при цьому клітки — заповнені крапками чи іншими дрібними елементами (Іл. *10. 9, 31; 11. 29—30, 38*). Деколи в ромбах вписані хрестики, розетки тощо. Без сумніву, всі ці модифікації ромбічної фіґури утворюють одну велику групу тотожних між собою символів. Спроби пояснити символіку даного мотиву робили багато вчених[46]. Семантика його не виходить за межі магії родючості. Окремі дослідники пов'язують знак із зображенням Сонця і відносять таку графему до солярних знаків. Цікаво, що в деяких українських леґендах вказується на сонячне походження Землі[47]. Квадрат, за християнською символікою,— символ

---

41 Straczuk J. Conception of the ornament and foundation of its evolution // Seorsum impressum ex comment philolog. Eos XXXIV 1932/33.— Leopol, 1933.— P. 277—287; Чикаленко Л. Вівіфікаціонізм.— Прага, 1938; Амброз А. К. Раннеземледельческий культовый символ „ромб с крючками" // Советская археология.— 1965.— № 3.— С. 14—27.

42 Амброз А. К. О символике русской и крестьянской вышивки архаического типа // Советская археология.— 1966.— № 1.— С. 61; Богуславская И. Я. Древние мотивы...

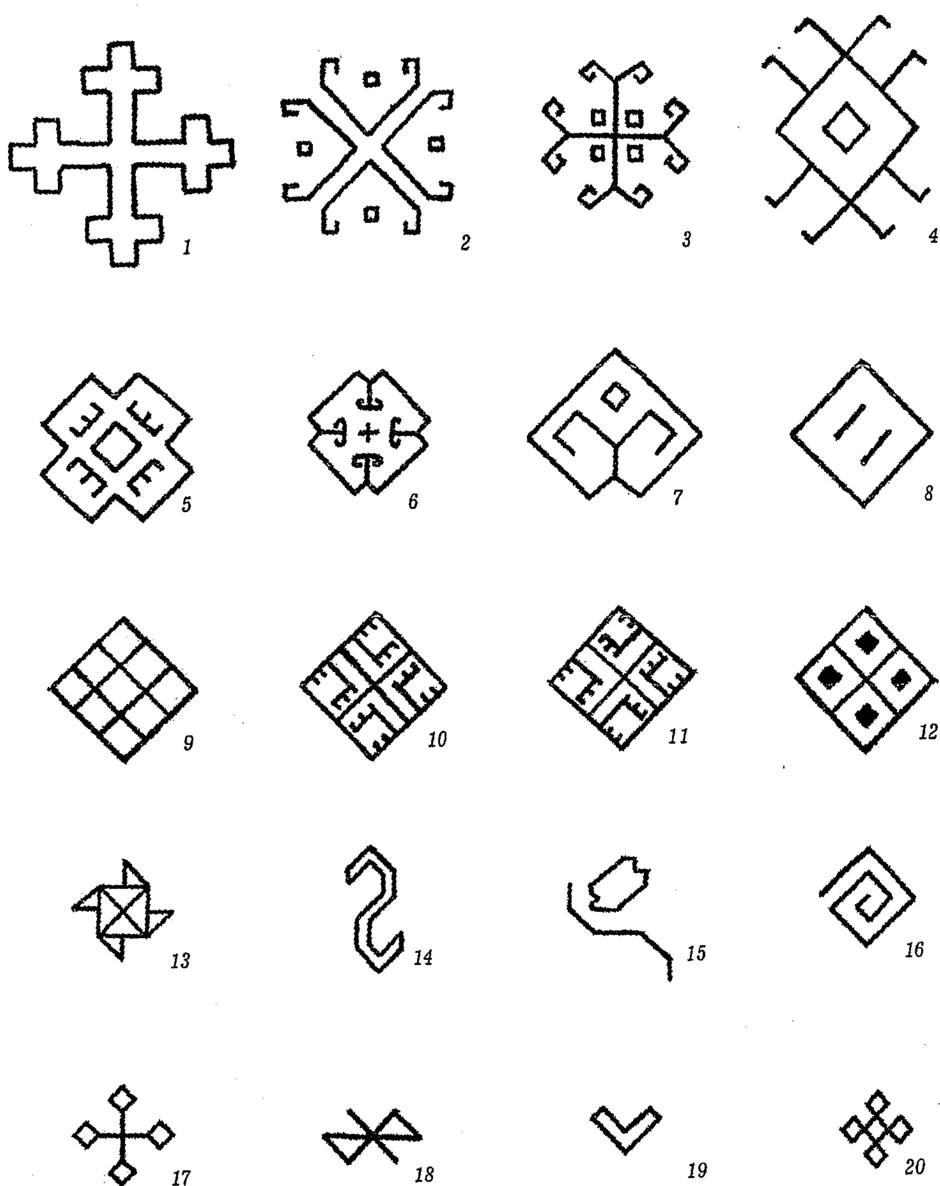
43 Истрин В. А. Развитие письма.— Москва, 1961; Фридрих И. История письма.— Москва, 1979.

44 Wace A. J. B. Mediterranean and near eastern embroideries.— London, 1935; Scuvindt T. Finnische Ornamente.— Helsingissa, 1895; Kybalova L. Orienttepiche.— Praha, 1969.

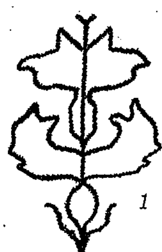
45 Moszyński K. Kultura ludowa słowian.— Kraków, 1929.— Cz. 1: Kultura materialna.

46 Амброз А. К. О символике русской и крестьянской вышивки...; Рыбаков Б. А. Происхождение и семантика ромбического орнамента; Голан А. Миф и символ.— Москва, 1994.

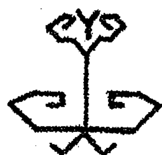
47 Петров В. Мітологема „сонця" в українських народних віруваннях та візантійсько-гелліністичний культурний цикл // Етнографічний вісник.— К., 1927.— Кн. 4.— С. 88—119.



8. Зразки мотивів орнаменту у вишивці Південноподільського ареалу (Західне Поділля)



























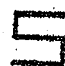














9. Зразки мотивів орнаменту у вишивці Південноподільського ареалу (Західне Поділля)

Світу і Природи[48]. Сучасні народні назви згаданого мотиву — суто формальні, і жодна з них не пояснює його первісного магічного значення.

О. Прусевич у 1916 р., досліджуючи народну вишивку на Поділлі, зафіксував деякі назви квадрата-ромба, а саме: „брани" (с. П'ятківка Ольгопільського повіту), „баранячі роги" (с. Калюсик Ушицького повіту), „віконця" (с. Літинка Летичівського повіту)[49]. Аналогічні бачимо в роботі В. Гагенмейстра, але вони походять з інших населених пунктів Поділля[50]. Ці назви можна доповнити нашими польовими матеріалами: „жабки" (с. Більче-Золоте Борщівського району) „жучки" (с. Бучая Новоушицького району), „чортячі морди" (с. Бакота Ушицького району), „шелюжки" (с. Дністрове Борщівського району) тощо.

Як бачимо, наведені назви радше випадкові, утворені на візуальних асоціаціях. Проте подібні назви ромбічної графеми є в інших історично-етнографічних реґіонах України та за її межами[51]. Варто наголосити, що деякі композиції внутрішнього простору ромбів у вишитих орнаментах мають аналоги у розписах писанок та в килимарстві Поділля[52], але не зафіксовані в інших реґіонах України, за винятком прилеглих районів Буковини і Покуття. Хоча подібні знаки поширені, наприклад, у Балтії[53], Румунії[54], Словенії[55], Росії[56], Греції[57], Білорусі[58], Фінляндії[59].

Ромбічним узорам подільської вишивки притаманне тонке відчуття ритму. Суворість побудови, яку підсилює техніка виконання — низь, та монохромне (чорне) і біхромне (чорно-червоне) кольорове вирішення. Мотиви здебільшого мають ланцюжкове з'єднання у прямих смугах. Залежно від розміщення (того, на якій частині сорочки), узор може бути замкнутий з обох сторін бордюрами (на уставках) чи відкритий (на рукаві під уставками, довкола розрізу пазухи). Найчастіше подібні орнаменти трапляються на Вінниччині. Мають місце також композиції у вигляді сітки з ромбічною системою вузлів та розчленованою комбінацією ромбічних модулів. Розміщення їх на рукавах та пазухах жіночих сорочок поширено в придністровських районах Вінниччини та Хмельниччини.

---

[48] Říha F. Studien über Steinmets-Zeichen.— Wien, 1883.— S. 2.

[49] Прусевич А. Народное вышивание // Кустарные промыслы Подольской губернии.— К., 1916.— С. 305—334.

[50] Гагенмейстер В. Тульщина...— С. 4—5.

[51] Иванов С. В. Орнамент народов Сибири...— С. 90; Гонтар Т. О. Художні особливості народного одягу українців західних областей Української РСР // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства.— С. 74; Муканов М. С. Казахская юрта.— Алма-Ата, 1981.— С. 146.

[52] Булгакова Л. П. Архаїчні елементи орнаменту у вишивці та писанкарстві Поділля // Матеріали науково-практичної конференції „Писанка — символ України" з Міжнародного з'їзду писанкарів.— К., 1993.— С. 52—53.

[53] Миловский А. Арвид Паэгле — мастер лиелвардских поясов // Декоративное искусство СССР.— 1988.— № 5.— С. 39—40; Брук С. И., Терентьева Л. Н., Слава М. К. Историко-этнографический атлас Прибалтики. Одежда.— Рига, 1986.

[54] Hunedoara R. Arta populara din valea Siului / Editura academiei Republicii Populare Romine.— 1963.— P. 276; Dunare N. Broderia populara Romanesca.— [Б. м.], 1985.— Ill. 11, 40.

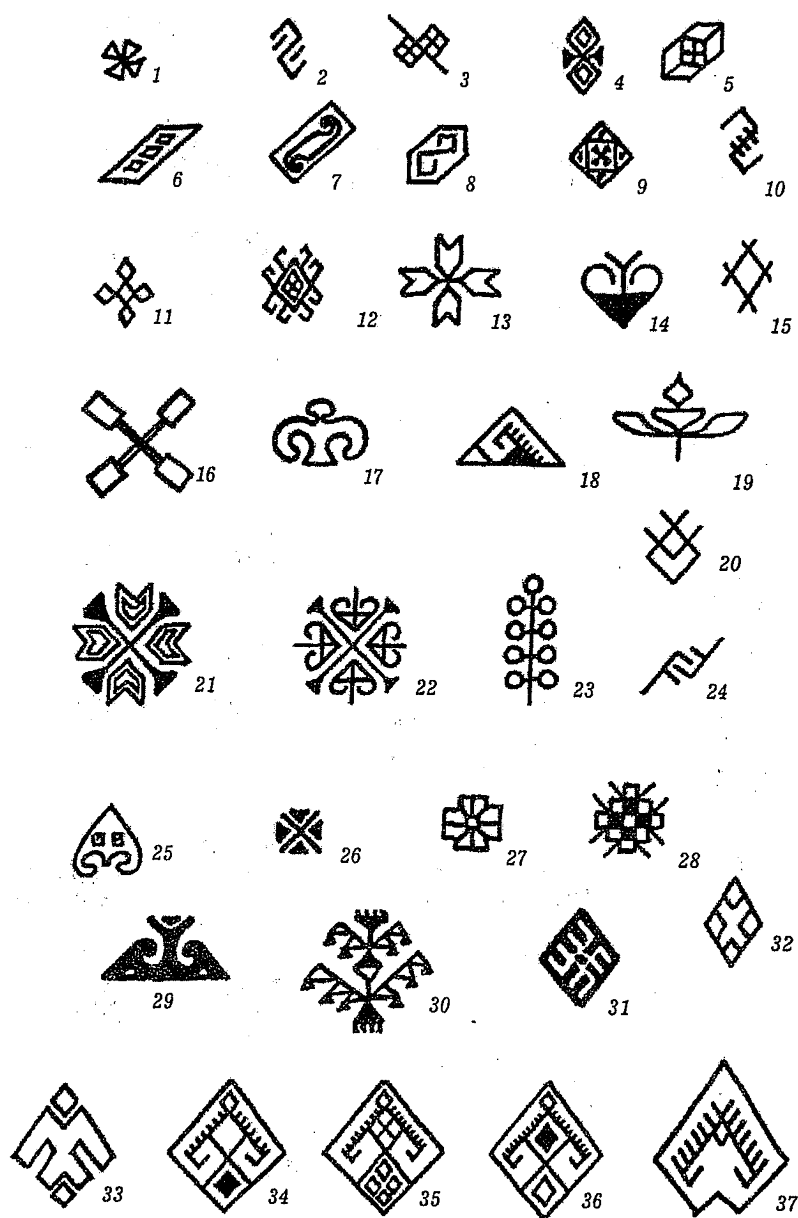
[55] Nosal'ova L. Slowensky l'udivy odev.— Martin, 1983.— S. 60; Chlupová A. a kol. (Editur meridiane). L'udova vyšivka.— Bratislava, 1985.— S. 367.

[56] Калашникова Н. М., Плужникова Г. А. Одежда народов СССР: Фотоальбом.— Москва, 1990.— Илл. 14—25.

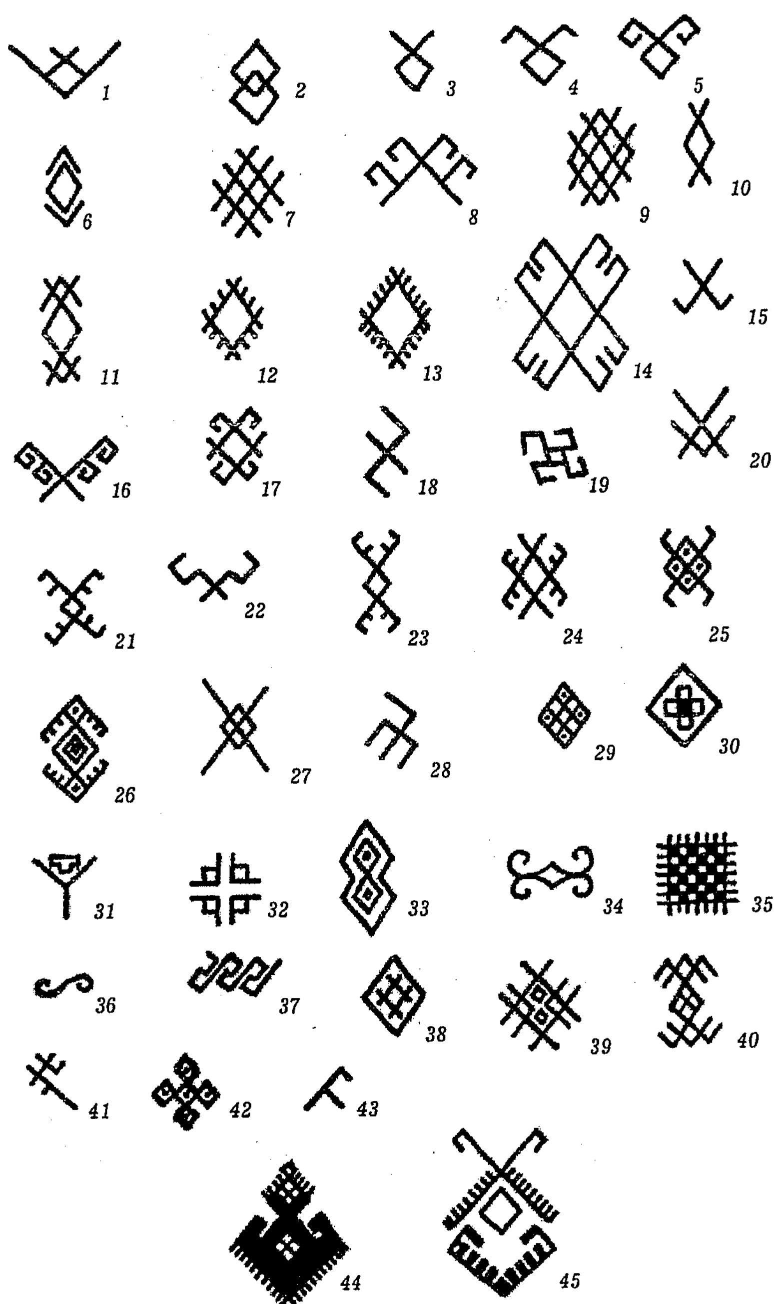
[57] Wace A. J. B. Mediterranean...— Pl. LXV—LXVI.

[58] Кацар М. С. Беларускій народны орнамент: Альбом.— Мінск, 1953.— Табл. 7.

[59] Scuvindt T. Finnische Ornamente.— Ill. 85—111.



10. Зразки мотивів орнаменту у вишивці Південноподільського ареалу (Східне Поділля)



11. Зразки мотивів орнаменту у вишивці Південноподільського ареалу (Східне Поділля)

Привертає до себе увагу поширений на всій території побутування архаїчної орнаментики S-подібний мотив (Іл. *8. 14; 9. 19; 10. 2, 7—8, 10; 11. 18, 36*). Варто наголосити, що вишивали його лише на жіночих сорочках. Найчастіше трапляється він у Борщівському, Заліщицькому районах Тернопільщини. Оскільки зафіксовані народні назви („качуристе", „кучері", „уж", „гесики" (Борщівський район), „гусениці" (с. Брага, Кам'янець-Подільський район), „качурики" (Тульчинський район), „кривулючка" „кривенька" (с. Возилів, Бучацький район), „кучері" (с. Стіна, Томашівський район), „п'явки" (Тульчинський район) не проливають бодай якогось світла на символічне значення цього мотиву, скористаємося ретроспективним аналізом археологічного матеріалу.

S-подібний знак (і його графічний варіант Z) фігурує в пам'ятках усіх епох, починаючи з палеоліту, і знаний на всіх континентах[60]. В Україні S-подібний символ з'являється на кераміці трипільської культури, де він зображений поодиноко чи попарно[61]. Найчастіше трапляється на жіночих статуетках[62]. Б. Рибаков окремо розглядав питання про роль і значення такої графеми і зробив висновок, що це зображення змії-вужа, якого трипільці вшановували як покровителя дому, посередника між небом і землею, пов'язували його з богинею жіночої родючості[63]. Власне остання інтерпретація дещо пояснює народну назву згаданого мотиву — „вуж" (Борщівський район), що поширений у вишивці рукавів, уставок, пазухи жіночих сорочок Поділля.

У східних народів подібний мотив символізує світло, божественність[64]. До нашого часу дійшли давні українські міфологічні перекази, в яких образ змії символізує мудрість[65]. С. Маковський стверджує, що така фігура трапляється в орнаментах килимів і тканин у Монголії, на Кавказі, в землях з давнім слов'янським населенням — Буковині, Румунії, Угорщині, Сербії, Хорватії тощо[66]. Додамо, що не менш поширена вона у вишивці Греції[67]. Подібна графема є також у класичних грецьких письменах[68].

У минулому в багатьох країнах світу офіолатрія — поклоніння зміям — набула широкого розвитку. Змію вшановували єгиптяни, римляни, германці, слов'яни, древні євреї. Особливого розвитку культ змії досяг в Африці, Індії, Мексиці, Південно-Східній Європі на Кавказі[69].

Отже, як бачимо, мотив, про який ідеться, дуже давній. Немає безпосередніх свідчень того, що він символ-оберіг. Зафіксовані народні назви відтворюють лише зовнішньодекоративний образ, але те, що цей знак

---

60 Голан А. Миф и символ.— С. 70—71.

61 Черныш Е. К. Энеолит Правобережной Украины и Молдавии // Энеолит СССР.— Москва, 1982.— Илл. 268—269, 286, 290, 296, 313.

62 Мовша Т. Г. Новые данные об антропоморфной реалистической пластике Триполья // Археологія.— К., 1973.— Т. 11.— С. 19.

63 Рыбаков Б. А. Язычество древних славян.— Москва, 1981.— С. 190—191.

64 Kubalova L. Orientteppiche...— S. 19.

65 Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу.— К., 1992.— С. 73.

66 Makovsky S. Lidove umĕni Podkarpatskè Rusi.— Praha, 1925.— S. 43.

67 Wace A. J. B. Mediterranean...— Pl. 68.

68 Истрин В. А. Развитие письма.— С. 163; Фридрих И. История письма.— С. 333.

69 Соколова З. П. Культ животных в религиях.— Москва, 1972.— С. 181; Гордеев Н. П. Змея в обрядово-религиозных системах различных народов // Этнографическое обозрение.— 2002.— № 6.— С. 45—60.

архаїчний, наділений певною магічністю, не підлягає сумніву. Варіацій його композиційного трактування багато, але в кожному окремому випадку він вичленений і виразно „читається“, не губиться в багаторазовому повторенні орнаментальної побудови.

При зіставленні подільських вишивок зі зразками з інших регіонів України можна відзначити, що таке ж використання S-подібних мотивів у вишитих орнаментах спостерігається лише на Буковині та Полтавщині в оздобленні жіночих сорочок[70].

Мотив хреста різноманітних модифікацій досить поширений в українській народній вишивці. Проте хрест з гачками, або, як його називають, свастика, характеризує вишиту орнаментику саме південно-східних районів Поділля та частково Прикарпаття і Карпат (Іл. *25. 19*). С. Маковський, описуючи вишивку карпатського регіону, згадує свастику під назвою „трубки“[71].

На жаль, про мотив хреста не згадують перші дослідники подільської вишивки О. Прусевич та В. Гагенмейстер. Побічну інформацію подано лише у розвідках про подільську вишивку А. Зарембського й Т. Кари-Васильєвої[72].

Звичайно, що мотив, утворений з простого перехрещення ліній, не можна вважати грою ліній. До того ж таке графічне зображення належить багатьом світовим культурам, що розділені у просторі й часі.

На території сучасної України різноманітні варіанти композицій, у яких фігурує графема перехрещених ліній, з'явилися в епоху палеоліту[73], а чітко виражене свастичне зображення — в епоху енеоліту та бронзи[74]. В узорах подільської вишивки знаходимо рівний нахилений хрестик та різноманітні його модифікації. Наприклад, „хрест клиноватий“ — хрестоподібна розетка, складена з п'яти квадратів (Іл. *8. 1—3; 10. 11, 27; 11. 32, 42*).

„Подільська свастика“ — це радше розетка, центральним елементом якої є ромб, з кутів котрого назовні відходять гачки, загнуті в одному напрямку: зліва направо і справа наліво.

Хрести різного графічного вираження належать до найдавніших символів людства, пов'язаних з космічною семантикою — культом вогню і сонця[75]. Про солярне значення свастики і хреста свідчать деякі графічні композиції, коли ці мотиви вміщені в коло, а у вишивці — у квадрат чи ромб.

Відомі й інші значення цієї графеми. Жителі Скандинавії свастику називали молотом Тора — бога блискавки і вогню[76], а в Південній Америці ще задовго до приходу європейців цей знак був символом життя[77]. Провідним мотивом у геометричному орнаменті монгольського текстилю є

---

[70] Кожолянко Я. Буковинский традиційний одяг.— Чернівці; Саскатун, 1994; Кара-Васильєва Т. В. Полтавська народна вишивка.

[71] Makovsky S. Lidove umĕni...— S. 42.

[72] Зарембский А. Народное искусство подольских украинцев; Кара-Васильєва Т. В. Художні особливості вишивки.— С. 405.

[73] Ситник О. С. Деякі аспекти походження первісного мистецтва у світлі нових фактів // Народознавчі зошити.— 1996.— № 6.— С. 18.

[74] Черныш Е. К. Энеолит Правобережной Украины и Молдавии.— Рис. 286.

[75] Ошар П. Символ креста // Атеист.— 1927.— С. 41; Голан А. Миф и символ.— С. 119—122.

[76] Брок М. Крест у язычников // Атеист.— 1927.— С. 18.

[77] Ошар П. Символ креста.— С. 41.

мотив „алхан хее“ — численні варіації меандру, зокрема перехрещеного, що нагадує свастику. У монголів, як і в інших народів, цей знак виражає ідею вічного руху, крім того, в етимології назви (молоток) відображено повагу скотарів до ремесла[78]. У російській традиції ліва свастика (кінці хреста загнуті вліво) трактується як зло, а права (із загином кінців за рухом сонця) — як добро, а також „жіноче — чоловіче“ начало[79]. Цей стародавній символ, що відомий майже всім народам світу, сучасні дослідники трактують як синтез духу й інтелекту[80].

На жаль, з'ясувати семантику хреста у вишитих орнаментах Поділля за допомогою народних назв тепер неможливо. „Ріжкатий“, „ріжки“ (Тростянецький район), „купчаки“ (Мур-Куриловецький район), „раки“ (Кам'янець-Подільський район), „хрестики“ (Борщівський район) — назви, що з'явилися вже в пізніші часи на ґрунті випадкових асоціацій.

Аналіз геометричного орнаменту показав, що на досліджуваній території побутували два види композицій з хрестами-свастиками. У першому випадку цей знак виступає як мотив — розетка у стрічковій прямолінійній композиції з суцільною чи розчленованою комбінацією з'єднання мотивів (Іл. *2*). У таких орнаментах мотив здебільшого збігається з рапортом чи модулем. Хрест-свастика несе основне художнє навантаження. Він виділяється на полотні просторово за рахунок незашитого тла або ж узятий у рамку. Як правило, в таких композиціях майже немає дрібних елементів, якими заповнювали простір довкола орнаментальної смуги, а бордюри скомпоновані з півсвастик. На окремих самобутніх вінницьких узорах мотиви свастики вкладено в діагональні сітки, а орнаментальний ритм утворюється завдяки чергуванню чорного і червоного кольорів. Подібне вирішення бачимо у синьо-чорних узорах Бойківщини, чорно-червоних (подібних до подільських) орнаментах Болгарії, Румунії, Македонії, Росії, Фінляндії[81].

Інший характер узорів бордюрної композиції укладався всередині смуги за принципом бінарности. Хрест у такому випадку рівномірно чергувався з іншим мотивом, наприклад, ромбом. Таким чином, мотив хреста є другорядним елементом рапорту „хрест—ромб“. Дані польових досліджень, літературних джерел і матеріали музейних колекцій дають підстави стверджувати, що в таких композиціях є простий, здебільшого нахилений хрест і немає свастики. На нашу думку, несумісність язичницького символу (свастики) з християнським символом (хрестом) невипадкова, це результат протиборства двох релігій. Такі орнаменти поширені на всій досліджуваній території. Їх кольорове вирішення буває біхромним та поліхромним. Трапляються вони у вишивці одягу і хатніх тканин.

Помітну роль у пантеоні архаїчних мотивів-символів подільської вишивки відіграє графема рогів барана, бика, оленя тощо, яка своїм гене-

---

[78] Алоева Н. Монгольский орнамент и его символика.— С. 22—24.

[79] Голан А. Миф и символ.— С. 122.

[80] Айванхов О. Язык геометрических фигур.— Москва, 1984.

[81] Коев И. Българска везбена и тъканна орнаментика.— София, 1982; Veleva M., Danceva-Blagoeva S. Bulgarische Volkskunst. Trachten und Schmück.— Sofia, 1981; Hunedoara R. Arta populara...; Krsteva A. Macedonian folkembroidery.— Skopje, 1975; Vezak Vezla... motivi narodnich vezova Hrvatska.— Zagreb, 1973; Королева Н. С. Народная вышивка РСФСР.— Москва, 1961; Scuvindt T. Finnische Ornamente.

тичним корінням сягає часів палеолітичної людини, у які домінувала мисливська магія[82].

Графічне зображення рогів наявне в геометричній орнаментиці української вишивки в усіх історично-етнографічних реґіонах. Подільська вишивка характеризується надзвичайним розмаїттям варіантів цього знака, аналоги якому трапляються хіба що в сусідньому Прикарпатті.

На жаль, брак зразків вишивки з минулих епох (найдавніші зразки подільської вишивки датуються серединою XIX ст.) не дає змоги вибудувати ланцюг даних, пов'язаних у часі й просторі. Тому, щоб якимось чином з'ясувати генетичну спорідненість графічних знаків, зокрема у вишивці, доводиться (на підставі подібности) звертатись до археологічних матеріалів з аналогічними графемами.

Орнамент трипільського посуду та пластики містить зображення сонця з променями, нахилених хрестиків і знаків у вигляді рогів бика[83]. Розміщення останніх на жіночих статуетках відображало віру трипільців у запліднювальну силу сонця-бика, що ллється з неба на землю[84]. В орнаментах виробів багатьох народів світу трапляється мотив рогів барана чи оленя[85]. Стосовно семантики цього знака серед учених поки що немає єдиної думки, але більшість з них погоджується з тим, що він стародавній і культовий. Як відомо, у Стародавній Греції бог Діоніс зображався у вигляді бика, а в найдавнішій релігії Ізраїлю культ бика мав особливе значення — як тотем первісних ізраїльських племен[86].

Найпоширеніша назва згаданого мотиву в українській вишивці, зокрема і на Поділлі,— „баранячі роги“, „баранчики“, „барани“, „роги“ тощо,— можливо, несе у собі відгомін світоглядних уявлень наших предків.

Геометричні узори, укладені з рогоподібних мотивів, вишивали, як правило, в бордюрах, якими обрамляли основну, центральну композицію на уставках жіночих сорочок, розрізі пазухи, краї коміра, подолка. Цікаво зазначити, що „баранячі роги“, „ріжки“, з яких укладали бордюри, не що інше, як частини основних мотивів з центральної орнаментальної смуги. Це різноманітні модифікації ромбів з гачками, свастики (Іл. *9. 5—16; 11. 1, 3—5, 8, 14—25*). Подібні узори поширені на всій території південного пограниччя Поділля, Покуття, Гуцульщини та Бойківщини, а аналоги їм знаходимо у вишивці народів Середземномор'я, Балканського півострова, Скандинавії, у сусідній Молдові, Румунії, Угорщині, Польщі, Білорусі, Росії[87]. Проте варто зауважити, що цей мотив не характерний для вишивки північно-східних та центральних областей України.

Розгляд особливостей геометричного орнаменту південно-східного ареалу Поділля буде неповним, якщо не спинитися на техніці його вико-

---

[82] Ситник О. С. Деякі аспекти походження...

[83] Черныш Е. К. Энеолит Правобережной Украины и Молдавии.— Табл. II, илл. 12—13.

[84] Маркевич В. И. Позднетрипольские племена северной Молдавии.— Кишинев, 1981.

[85] Голан А. Миф и символ.— С. 36—70.

[86] Соколова З. П. Культ животных в религиях.— С. 153.

[87] Wace A. J. B. Mediterranean...; Мимрева П. Самоковска везба.— София, 1982; Vezak Vezla... motivi narodnich vezova Hrvatska...; Hofer Tomas, Fel Edit. Ungarische Volkskunst.— Berlin, 1981; Кацар М. С. Беларускій народны орнамент...; Калашникова Н. М., Плужникова Г. А. Одежда народов СССР...; Чижикова Л. Н. Русско-украинское пограничье.— Москва, 1988.

нання та колірному вирішенні. Так, на Вінниччині орнаментальні композиції, утворені з уже наведених архаїчних мотивів, вишивали переважно технікою низинка червоними і чорними заполочевими нитками з домінуванням останніх. Рідше трапляються узори, вишиті техніками лічильна гладь, штапівка, стебнівка, і майже немає зразків у техніці хрестик. Для вінницьких низинкових узорів характерна графічність, ювелірна чіткість найдрібніших елементів орнаменту. Узор і тло полотна утворюють єдине ціле. Тло має таке ж самостійне значення, як і узор.

На Хмельниччині (Кам'янець-Подільський, Новоушицький, частково Дунаєвецький та Чимерівський райони) нарівні з вишивками низинкою з'являються орнаменти, виконані техніками „колодки" та хрестик. Окрім заполочевих ниток, використовували вовняні. Серед зразків кінця XIX — початку XX ст. домінують орнаменти, вишиті нитками з незначною домішкою жовтого, зеленого або червоного кольорів. У хмельницьких монохромних орнаментах немає протиставлення компактних щільних фігур тлу тканини, що зумовлює рівномірність узору, брак у ньому чітко виражених акцентів.

З погляду матеріалу та техніки виконання дещо осібно викреслені геометричні орнаменти придністровських районів Тернопільщини (Борщівського, Заліщицького, Монастирського). Трапляються ті ж композиції, що на Вінниччині чи Хмельниччині, але, виконані вовняними, шовковими нитками техніками півхрестик, „колодки", лічильна гладь, стебнівка, ланцюжок, вони набувають зовсім іншого емоційного та семантичного звучання. Особливо ориґінальні високорельєфні вишивки на уставках жіночих сорочок Борщівського і Заліщицького районів, у яких біле тло полотна зашивали чорними, рідше вишневими нитками, залишаючи лише контурні „прорізи" для рапопортних мотивів ромба, хреста, S-подібної фіґури.

Заповнені різнобарвними нитками (зеленими, червоними, жовтими, сріблястими або золотистими) орнаментальні мотиви відігравали активну роль на темному тлі. Як правило, в таких орнаментах вони не з'єднувалися додатковими елементами. Композиції з них вибудовували у діагональному чи шаховому порядку в декілька рядів (від трьох до семи). На рукавах, пазусі орнаменти укладали у стрічкові композиції, що рельєфно виступали над поверхнею тканини. У килимовій фактурі таких узорів ледь „прочитувалися" конфіґурації мотивів.

До класичних подільських геометричних орнаментів можна віднести групу монохромних (чорних) або з незначними вкрапленнями синього чи червоного кольорів вишивок з Монастирського району (с. Вістря, Гранітне, Бобрівники, Лазарівка та ін.). Композиції з ромбів, хрестів, S-подібних мотивів аналогічні східноподільським, але не такі витончені, оскільки виконані не низинкою, а здебільшого хрестиком, лічильною гладдю, виколюванням. Аналоги цим взірцям знаходимо на Бойківщині.

Привертає увагу орнамент, модулем якого виступає ромб з прямим окресленням сторін, заповнений усередині мотивами, що нагадують граблі. Композиції з таких модулів спорадично фіксуються на території Подністров'я. Проте найвиразнішими з цієї групи є монохромні узори, вишиті червоним або малиновим шовком технікою позаголковий шов, із Заліщицького (с. Лисичники, Садки та ін.) та Бучацького (с. Миколаївка, Берем'яни та ін.) районів. Графічна виразність мотивів, окреслених тлом полотна, посилює емоційне сприйняття орнаменту, наповнює його символічним змістом.

Аналіз асортименту речей, оздоблених вишитим геометричним орнаментом, переконує, що в південних районах Поділля у досліджуваний період ним прикрашали, як правило, жіночі та чоловічі сорочки. Геометричні орнаменти з архаїчними мотивами зовсім не виявлено в оздобленні рушників. Зазначимо, що й у центральних районах України зі сильно розвинутою традиційною культурою рушникового мистецтва вишитих композицій з мотивами свастики, баранячих рогів, складних модифікацій ромбів, S-подібних мотивів не зафіксовано.

Зразки місцевого самобутнього рослинного орнаменту південного ареалу Поділля дуже характерні й відразу ж виділяються серед вишивок інших областей реґіону. Одна з особливих ознак цієї орнаментики — брак чорно-червоних узорів, типових для центральних і північних районів. Натомість поширені монохромні композиції, в яких домінує чорний колір і немає строкатости. Це здебільшого прямі гірлянди, укладені з дрібненьких, чітких елементів, що фіґурують відокремлено і не з'єднані між собою. Квіткові мотиви переважно мають геометризований малюнок, за винятком хіба що узорів на чоловічих сорочках початку XX ст. із Заліщицького та Борщівського районів.

Слід зауважити, що композиція орнаментів на рукавах жіночих сорочок Придністров'я істотно відрізняється від композиції Середнього та Північного Поділля. Якщо в останніх ареалах переважають медальйонні модулі у вигляді окремо розміщених один від одного букетиків чи галузок або поперечних гірлянд, то в південних районах мотиви укладені у прямі смуги поздовжнього чи скісного характеру або ж у сітки з ромбічними вузлами. Таке компонування узорів на рукавах тяжіє до буковинсько-покутського варіанта[88]. Те саме можна сказати і про композицію орнаментів на уставках рукавів та на пазусі.

На моделювання контурних обрисів тєї чи іншої фіґури орнаменту має вплив техніка вишивання, аналіз якої дає підстави стверджувати, що з початку XX ст. на досліджуваній території рослинні узори переважно вишивали хрестиком. Виняток становлять узори та окремі мотиви на подолах, обшивках довкола вирізу горловини та рукавів жіночих і чоловічих сорочок Борщівського і Заліщицького районів, виконані техніками лічильна гладь, півхрестик, стебнівка. Подібні узори знаходимо у виробах Буковини, Молдови, Румунії[89].

Ареальне дослідження орнаменту подільської вишивки виявляє ряд місцевих особливостей. Так, крім колориту (незначна питома вага чорно-червоних узорів), масштабности (дрібні геометричні мотиви), рослинні орнаменти Придністров'я відрізняються від узорів Північного і Середнього Поділля тим, що не мають зображень кетягів і суцвіть калини, винограду, суниць, квітів троянд, гвоздики, фуксії та ін. Натомість поширені мотиви дрібненьких польових квітів, вишиті різнобарвними нитками з багатьма відтінками.

---

[88] Кожолянко Я. Буковинський традиційний одяг...

[89] Там само; Гоберман Д. Н. Ковры Молдавии.— Кишинев, 1960; Зеленчук В. С. Молдавский национальный костюм.— Кишинев, 1985; Dunare N. Broderia populara Romaneska...; Folk art in Rumanian People's Republik (costumes, wowen textile, embroideries) // State publishing house for literature and the arts.— [Б. м.], 1958.

На тлі декоративних рослинних узорів подільської вишивки помітно вирізняються композиції вишитих рушників з Ямпільського, Піщанського районів Вінницької області. Особливу увагу привертають узори з різноманітними архаїчними мотивами[90]. Це, перш за все, композиції з мотивом дерева або, ще як його називають, „дерева життя". Аналіз складних схем його зображення в українській народній вишивці вперше зробила Р. Захарчук-Чугай[91]. Фігура дерева в подільській вишивці не має такого монументального знакового вираження, як, скажімо, на чернігівських, сумських, київських, полтавських рушниках. Це радше символ рослинного довкілля, яке оточує людину і дає їй життя. Власне в подільській вишивці зображення дерева — це мотив, рапорт, модуль орнаменту, подібно, як дерево в лісі, стебло жита в полі (Іл. *10. 19, 23, 30*).

Зазначимо, що вишите зображення дерева на рушниках південної зони не має аналогів серед зразків вишивки Середнього та Північного Поділля. Проте ідентичні мотиви типові для подільських і поліських килимів, буковинських вишитих рушників, а також трапляються в молдовському текстилі та північноросійській вишивці[92].

Зображення дерева походить від давніх міфологічних уявлень про могутність життєвих сил природи. Елементи, пов'язані з образом світового дерева, збереглися в усній народній творчості слов'ян[93]. А. Голан уважає, що специфічні рослинні мотиви у вигляді гілок чи дерев в орнаментиці європейсько-передньоазіатсько-кавказького реґіону, як і палеолітичні рослинні малюнки, є зображенням світового дерева, яке у свою чергу символізує велику богиню — Берегиню[94].

На жаль, про генетичний зв'язок „подільського дерева" з міфічним образом „дерева життя", „світового дерева" ми можемо говорити гіпотетично, оскільки поки що немає фактичних доказів цього (арґументовані народні назви мотиву, дані місцевого фольклору). З часом давні символи втратили своє культове значення, набули казкового характеру у фольклорі та декоративному мистецтві.

В українській народній вишивці досить чітко простежуються сліди давніх сюжетів з використанням антропоморфних образів. На Поділлі зона побутування таких композицій обмежена південно-східними районами. У фондах Вінницького краєзнавчого музею, Вінницького художнього музею, Державного музею українського народного декоративного мистецтва, Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника, Музею народної архітектури та побуту України, Тернопільського краєзнавчого музею зберігаються вишиті рушники з Вінниччини із зображенням жінки з птахами.

---

[90] Булгакова Л. П. Архаїчні мотиви у вишивці вінницьких рушників // Тези доповідей та повідомлень науково-практичної конференції „Культура України і слов'янський світ".— К., 1992.— С. 101—102; її ж. Архаїчні мотиви в орнаменті народної вишивки Поділля // V Гончарівські читання.— К., 1998.— С. 43—44.

[91] Захарчук-Чугай Р. В. Українська народна вишивка...— С. 99—101.

[92] Гоберман Д. Н. Ковры Молдавии.— С. 24—28; Косменко А. П. Декоративно-прикладное искусство // Материальная культура и декоративно-прикладное искусство сегозерских карел.— Ленинград, 1981.— С. 95—104; Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки.— С. 204—209.

[93] Афанасьев А. Н. Поэтическое воззрение славян на природу.— Москва, 1898.— С. 292—325; Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу.— С. 74—77.

[94] Голан А. Миф и символ.— С. 154—158.

Дослідниця російської народної вишивки Г. Маслова зазначила, що стилістичними особливостями та технікою виконання російська вишивка з архаїчними сюжетами найближча, власне, до вишивки подільських рушників[95]. Побутування в реґіоні вишитих композицій з антропоморфними зображеннями було пов'язане з культурними взаємовпливами між українськими та російськими переселенцями. Однак при зіставленні аналогічних російських та українських композицій з Поділля бачимо різну інтерпретацію однакових сюжетів. Зокрема, у вишивках вінницьких рушників немає образу коня та оленя, його замінено, як правило, зображенням птахів. В Україні аналогічні композиції були поширені у вишивці рушників чернігівсько-полтавського ареалу. Вишиті сюжети архаїчного типу з антропоморфними персонажами, без сумніву, ведуть свій початок з глибокої давнини і творять давній пласт в орнаменті вишивки. Не маючи безпосередніх доказів, ми не можемо сьогодні говорити про семантику антропоморфних зображень на вишитих подільських рушниках, але те, що досліджувана територія входила в реґіон формування загальноукраїнської сюжетно-образотворчої системи у вишивці та килимарстві,— безсумнівно.

Результати дослідження орнаменту подільської вишивки дають змогу окреслити зони поширення його композиційних, стилістичних та колористичних особливостей. Багатство мотивного арсеналу геометричного орнаменту зменшується з просуванням з півдня на північ, дещо північніше ця лінія відтягується на Західному Поділлі. Натомість збільшується питома вага рослинних узорів. Поліхромність орнаментики зростає, збагачується зі сходу на захід. Особливо це відчутно праворуч від ріки Збруч, де типові для Східного Поділля чорно-червоні узори існують спорадично. Виявити територію побутування орнаменту з символічними знаками вдалося шляхом картографування масового матеріалу (музейних колекцій, експедиційних матеріалів) (Іл. *10*). Ця територія окреслюється досить чітко й охоплює всі придністровські райони Поділля.

Наявність архаїчних мотивів в орнаментах Подільського історично-етнографічного реґіону свідчить не тільки про загальноукраїнську належність його вишивок, але й відображає залежність вишивки від складної історичної взаємодії недотичних ареалів праслов'янського світу.

Liudmyla BULHAKOVA-SYTNYK

THE ORNAMENTATION OF PODILLIA EMBROIDERY

The ornamentation of the Ukrainian embroidery as a phenomenon of folk art has always been in the focus of the people. In the 19th and particularly the 20th century, it became the subject of special academic research. The most popular topic was the archaic motifs. The ornamentations coming from Podillia offer great new information on how embroidery was dependent on the individual localities of the ancient Slavonic world.

[95] Маслова Г. С. Ареально-типологические особенности орнамента населения северо-запада РСФСР // Проблемы типологии в этнографии.— Москва, 1979.— С. 251.

ЛІТОПИСНИЙ СЮЖЕТ ПРО „БОГОРОДИЦЮ ПИРОГОЩУ" — ДЖЕРЕЛО ВІДОМОСТЕЙ ПРО ПРИЇЗД ВІЗАНТІЙСЬКИХ МАЙСТРІВ ДО КИЄВА

Якій святій особі чи якій євангельській події присвячено церкву? Коли відбулось освячення і хто брав у ньому участь? Хто був ктитором? Цим, власне, вичерпується коло питань, які цікавили літописців княжого Києва. Натомість питання, як виглядав храм, які розписи були на його стінах, хто були майстри чи звідки вони походили, переважно залишались без уваги. Не випадково у писемних джерелах княжої доби згадки про приїзд візантійських майстрів до Києва такі нечисленні. Так, у „Повісті минулих літ" про майстрів „із грек" згадано лише раз — у зв'язку із спорудженням Десятинної церкви, а в Київському літописі, який охоплює події XII ст., таких прямих згадок немає взагалі.

Попри те, планування і техніка будівництва київських храмів, технологія, стилістика та іконографія їх розписів свідчать про активну участь візантійських майстрів, які формували напрям розвитку мистецтва в цілому східнохристиянському світі. Не випадково німецький хроніст XI ст. Адам Бременський назвав Київ „достойним суперником державного Константинополя"[1]. Ця характеристика, попри елемент протиставлення, демонструє середньовічну візію Києва, як осередку саме візантійської культури. Чому, в такому разі київські джерела такі скупі щодо відомостей про приїзд візантійських майстрів? Брак уваги київських літописців до цієї проблеми можна пояснити її неважливістю. Адже для літописців храм був не „пам'яткою історії" і не „мистецьким ансамблем", а домом Господнім. Досить згадати слова, які літописець вкладає в уста послів князя Володимира після того, як вони побували у візантійській церкві: „І повели нас [туди], де то вони служать Богові своєму, і не знали ми, чи на небі були, чи на землі. Бо нема на землі такого видовища або краси такої,— не вміємо ми й сказати [про се]"[2]. У контексті такого сприйняття[3] походження

---

[1] Adam Bremensis Chronikon Hammaburgensis ecclesiae pontificum: Adam von Bremen. Hamburgische Kirchengeschichte // Monumenta Germaniae Historica. Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum separatim editi.— Leipzig, 1917.— T. I.— P. 80.

[2] Літопис Руський за Іпатським списком / Пер. з давньорус. Л. Є. Махновця; відп. ред. О. В. Мишанич.— К., 1989.— С. 61.

[3] Про проблему сприйняття творів мистецтва в княжому Києві див.: Franklin J. Perception and Descriptions of Art in Pre-Mongol Rus' // Byzantinoslavica.— 1995.— Vol. LVI.— N 3.— P. 669—678.

майстрів не має жодного значення. А проте інформація про візантійських майстрів могла зберегтись у прихованій формі. Виявлення і відчитання таких повідомлень може суттєво уточнити картину художніх контактів княжого Києва з Візантією, тобто дасть змогу відповісти на питання, коли, де, і як ці контакти відбувалися. Ми маємо намір довести, що в літописному сюжеті про „Богородицю Пирогощу" закладено інформацію про приїзд візантійських майстрів до Києва і поставити питання про значення цієї інформації для з'ясування характеру художніх контактів між Києвом і Візантією у XII ст.

Слід зазначити, що сюжетові про „Богородицю Пирогощу" (в літописі Пирогощею названо київську церкву та візантійську ікону) присвячена доволі значна література, в якій обговорюються питання етимології назви, часу появи ікони в Києві, її іконографічної схеми, локалізації місця знаходження і дослідження руїн однойменної церкви[4]*. В нашій статті натомість ітиметься про важливість цього сюжету як свідчення приїзду константинопольських майстрів до Києва.*

Літописний сюжет про „Богородицю Пирогощу" складається з трьох коротких повідомлень, два з яких стосуються церкви й одне ікони[5]*. Повідомлення про ікону Пирогощі уміщене в статті 6663 (1155) р., яка розповідає про долю славетного образу „Владимирської Богоматері", яку того року князь Андрій вивіз із Вишгорода до Суздаля: „пішов Андрій від отця свого із Вишгорода в Суздаль без отчої волі. І взяв він із Вишогорода ікону святої Богородиці, що її доправили з Пирогощею із Цесаргорода в одному кораблі, і накував на неї більше тридцяти гривень золота, опріч каменю дорогого, і великого жемчугу. Прикрасивши, він поставив її в церкві своїй святої Богородиці у Володимирі"*[6]*. Вивезена з Вишгорода ікона стала в Росії одним із найшановніших чудотворних*

[4] Для ознайомлення з темою див. передовсім праці: Завитневич В. К вопросу о происхождении названия и местоположении киевской церкви „святой Богородицы Пирогощей" // Труды Киевской духовной академии.— К., 1891.— № 1.— С. 156—164; Малышевский И. О церкви и иконе св. Богородицы под названием „Пирогоща", упоминаемых в летописи и в Слове о полку Игореве // Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца.— Санкт-Петербург, 1891.— Кн. 5.— Отд. II.— С. 113—133; Каргер М. Древний Киев. Очерки по истории материальной культуры древнерусского города.— Москва; Ленинград, 1961.— Т. 2.— С. 434—442; Альшиц Д. Н. Что означает „Пирогощая" русских летописей и „Слова о полку Игореве" // Исследования по отечественному источниковедению.— Москва; Ленинград, 1964.— С. 475—482; Дригалкін Б. І. Що означає „Пирогоща" в літописах і „Слові о полку Ігоревім" // Структурні рівні мови і методи їх дослідження.— К., 1972.— С. 133—138; Лихачев Д. С. „Пирогощая" „Слова о полку Игореве"// Лихачев Д. С. „Слово о полку Игореве" и культура его времени.— Ленинград, 1985.— С. 270—287; Ивакин Г. Ю. О церкви Успения Богородицы Пирогощей // Древние славяне и Киевская Русь.— К., 1989.— С. 168—180; Александрович В. Старокиївський культ Богородиці Заступниці і становлення іконографії Покрову Богородиці // Mediaevallia ukrainica: ментальність та історія ідей.— К., 1994.— Т. 3.— С. 47—64; Этингоф О. Об иконе „Богоматерь Пирогощая" и 12 икосе (23 строфе) Акафиста Богоматери // Этингоф О. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI—XIII веков.— Москва, 2000.— С. 157—176.

[5] Окрім Київського літопису, згадка про Пирогощу є і у фінальній частині „Слова о полку Ігоревім": „Ігор іде по Боричеву к святій Богородиці Пирогощі" (Слово о полку Игореве.— Москва; Ленинград, 1950.— С. 30—31). Нові арґументи супроти автентичности „Слова о полку Ігоревім" див.: Кінан Е. Російські історичні міфи.— К., 2003.— С. 252—273.

[6] Літопис Руський...— С. 266—267.

образів[7], *а у світі — одним із найчастіше репродукованих творів візантійського мистецтва. Тепер „Владимирська Богоматір" зберігається у Третьяковській галереї в Москві й атрибутована як твір константинопольської школи межі XI—XII ст.*[8], *що репрезентує нову стилістику епохи правління династії Комнинів*[9]. *Згадуючи про походження „Владимирської Богоматері", літописець зазначив, що з Константинополя до Києва її привезли разом із „Пирогощею" („її доправили з Пирогощею із Цесаргорода в одному кораблі"). З контексту зрозуміло, що „Пирогоща" — це інша ікона, яка, на відміну від тоді ще безіменної (згодом названою „Владимирською") ікони, вже мала власне ім'я*[10].

Ще дві літописні статті інформують про заснування і завершення будівництва однойменної церкви — за Іпатським списком 6640 (1132) р. „була закладена кам'яна церква святої Богородиці, звана Пирогощею"[11], *та 6644 (1136) р. „церква Пирогоща була завершена"*[12]. *Перше з цих двох літописних повідомлень містить суттєве уточнення, що церква була присвячена Богородиці, тобто „Пирогоща" — це ім'я богородичної ікони.*

Сюжет, що вимальовується на основі цих повідомлень, можна переповісти так: з Константинополя до Києва привезли ікону Богородиці, звану Пирогощею, і спорудили на її честь однойменну церкву. Яким чином, отже, в цьому сюжеті прихована інформація про візантійських майстрів?

Щоб відповісти на це запитання, слід розглянути дві взаємопов'язані проблеми: походження назви і походження ікони. Проблема етимології назви „Пирогоща" викликала в літературі значну дискусію[13]. *Розмаїття версій можна звести до трьох варіантів: 1) слов'янське слово;*

---

[7] У зв'язку з цим слід вказати на „Сказання про ікону Владимирської Богоматері" — джерело, відоме у списках, починаючи з другої половини XV ст., проте на підставі текстологічного аналізу датоване 1163—1164 рр. (Детально див.: Древнейшая редакция Сказания об иконе Владимирской Богоматери / Вступительная статья и публикация В. А. Кучкина, Т. А. Сумниковой // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси.— Москва, 1996.— С. 466—509.) Згідно зі „Сказанням", ікона „Владимирської Богоматері" почала творити чуда, перебуваючи ще у Вишгороді. Про це свідчить такий фрагмент: „Князь Андрій захотів княжити в Ростовській землі і почав питати про ікони. Повіли йому про ікону у Вишгороді в жіночому монастирі Пресвятої Владичиці нашої Богородиці, яка тричі ступила з місця. Перше, коли внесли її в церкву і бачили серед церкви окремо стоячу і поставили її на інше місце. Друге, коли бачили її повернутою до вівтаря лицем і кажучи, яко „В олтарі хоче стояти",— поставили її за трапезою. Втретє бачили її окремо від трапези осібно стоячу. Та інших чудес множество" (Древнейшая редакция Сказания...— С. 503—504).

[8] Про ікону та бібліографію їй присвячену див.: Госсударственная Третьяковская галерея. Каталог собрания.— Москва, 1995.— Т. 1: Древнерусское искусство X — начала XV века.— Кат. № 1.— С. 35—40.

[9] Про ікони цієї стилістики див., зокрема: Belting H. Likeness and Presense. A History of the Image before the Era of Art.— Chicago; London, 1994.— P. 261—296.

[10] У т. зв. Степенній книзі, джерелі XVI ст., реінтерпретовано інформацію літописної статті 1155 р. так, що Володимирську ікону з Царгорода приніс купець на ім'я Пирогоща. Див.: Полное собрание русских летописей.— Санкт-Петербург, 1908.— Т. 20.— Ч. 1.— С. 230. Про походження імен богородичних ікон див. стисло: Belting H. Likeness and Presense...— P. 30.

[11] Літопис Руський...— С. 186.

[12] Там само.— С. 189.

[13] Огляд версій див.: Етимологічний словник літописних географічних назв Південної Русі.— К., 1985.— С. 131—132.

2) гібридне греко-слов'янське слово; 3) слов'янізоване грецьке слово. Коли взяти до уваги, що ікона була привезена, як стверджує літописець „із Цесаргорода", тобто з Константинополя, з готовим ім'ям, то, зрозуміло, це ім'я мало бути грецького походження, а в Києві його „слов'янізували"[14]*. Одну з найпереконливіших версій етимології „Пирогощі" ще наприкінці XIX ст. висунули В. Завитневич та І. Малишевський, уважаючи „Пирогощу" покручем гр.* Πυργῶτις *(Пірготіс) або* Πυργῶτισσα *(Пірготісса) — імени, похідного від гр.* πύργος *(вежа)*[15]*. І. Малишевський віднайшов також відомості про монастир у константинопольському передмісті Галлаті, що мав назву Галлатської Пірготісси*[16]*. Отже, привезена до Києва ікона могла походити саме з цього монастиря. Попри те, це не єдино можлива версія. Зокрема, Н. Кондаков припускав, що назва* Πυργῶτισσα *була пов'язана з Влахернським храмом, оскільки той стояв поряд з вежами (*πύργοι*) міських мурів*[17]*. Це припущення можна підсилити твердженням Прокопія Кесарійського, що церкви Влахерн та Богородиці Пігі (Джерела), знаходячись по краях мурів Константинополя, будуть „*ακαταγώνιστα φυλακτήρια τω περιβόλω της πόλεως*"(оберегами мурів міста)*[18]*. І хоча насправді серед зафіксованих у джерелах влахернських образів ікони на ім'я* Πυργῶτισσα *не згадується*[19]*, все ж версія про можливе походження ікони „Пирогощі" саме з Влахерн знайшла своїх послідовників*[20]*. Нові аргументи на користь цієї версії нещодавно запропонувала О. Етінгоф*[21]*. Дослідниця звернула увагу, що назва* Πυργῶτισσα*, можливо, є похідною від епітета Богородиці в 12 ікосі (23 строфа) Акафіста, де її названо „*της εκκλησίας ο ασάλευτος πύργος*" (непохитною вежею Церкви). На думку О. Етінгоф, ікона „Пирогощі" могла походити саме звідти, оскільки зміст окремих текстів Акафіста був пов'язаний з константинопольським Влахернським храмом. Зрозуміло, тут можлива подальша дискусія, проте в контексті нашого дослідження важливий самий зв'язок етимології назви ікони з константинопольськими храмами. Це дозволяє доповнити викладений сюжет важливим нюансом, а саме: ікона, привезена з Константинополя до Києва, мала візантійську назву* Πυργῶτισσα*, яку, ймовірно, дістала від храму в Константинополі, де зберігалася. Уточнення істотне, бо дозволяє побачити в сюжеті про „Пирогощу" канву, аналогічну до історії*

[14] Про грецьку мову в Києві див.: Franklin S. Greek in Kievan Rus' // Dumbarton Oaks Papers.— 1992.— N 46.— P. 69—81.

[15] Пор.: Завитневич В. К вопросу о происхождении...— С. 156—164; Малышевский И. О церкви и иконе св. Богородицы...— С. 113—133.

[16] Малышевский И. О церкви и иконе св. Богородицы...— С. 122.

[17] Кондаков Н. П. Иконография Богоматери.— Санкт-Петербург, 1915.— Т. II.— С. 72.

[18] На думку К. Манґо, ця цитата засвідчує побутування уявлення про роль Богородиці як захисниці міста вже в епоху імператора Юстиніана (527—565). Детально див.: Mango C. Constantinople as Theotokoupolis // Mother of God. Representation of the Virgin in Byzantine Art / Ed. by M. Vassilaki.— Athens; Milano, 2000.— P. 21.

[19] Те саме стосується і відомостей про ікони в церкві Богородиці Пігі. Про них див.: Тэлбот А.-М. Чудотворные образы в константинопольском храме „Живоносного источника" // Чудотворная икона...— С. 117—122.

[20] Лихачев Д. С. „Пирогощая"...— С. 280—283; Ивакин Г. Ю. О церкви Успения Богородицы Пирогощей.— С. 177.

[21] Этингоф О. Об иконе „Богоматерь Пирогощая"...— С. 157—176.

про „Влахернську Богородицю", викладену в Києво-Печерському патерику (далі — Патерик).

Згідно з текстом Слова другого Патерика „Про прихід майстрів церковних із Царгорода до Антонія та Феодосія" 1073 р., Богородиця прикликала майстрів до Влахернського монастиря у Константинополі та відіслала їх у Русь, до Антонія та Феодосія Печерських, будувати Успенський собор Києво-Печерської лаври, давши майстрам у дорогу свій образ: „Прийшло з Царгорода четверо майстрів церковних, мужів вельми багатих, у Печеру до великого Антонія та Феодосія [...] Антоній же і Феодосій скликали всю братію і звернулись до греків із запитанням: „Істинно розкажіть, що було?" Ці ж майстри кажуть: „Вранці, на сході сонця, коли ми ще спали у себе вдома, прийшли до кожного з нас вродливі скопці, кажучи: „Зве вас цариця до Влахерни!" Ми ж пішли, взявши з собою друзів та родичів своїх, і разом усі зійшлися, й усі слова Богородиці чули, й усі свідками були. І побачивши царицю, оточену безліччю воїнів, поклонилися їй. А вона говорить до нас: „Хочу побудувати собі церкву на Русі, в Києві [...]" [...] Дала ж нам мощі святих мучеників: Артемія і Полієкта, Леонтія, Акакія, Арефи, Якова, Федора, кажучи нам: „Сіє покладіть в основу". Взяли золота, скільки потребували [...] і дала нам ту ікону, „це намісна та буде",— мовивши. Поклонившись їй пішли додому, несучи цю ікону, яку взяли з рук цариці"[22]. Майстри, які прибули до Києва з іконою Влахернської Богородиці, будували Успенський собор Києво-Печерської лаври кілька років і закінчили будівництво, коли ігуменом монастиря був Стефан[23]. Як відомо зі Слова восьмого Патерика „Житія преподобного отця нашого Феодосія, ігумена Печерського монастиря", Степан згодом був вигнаний з Печерської лаври, але завдяки підтримці київських бояр заснував власний монастир на Клові[24]. При цьому свій новий монастир Стефан назвав Влахернським на честь ікони, привезеної з однойменного константинопольського храму. „Таке бо сум'яття сатана на них звів, що крамолу вони сотворили, зігнавши Стефана з ігуменства. Та так диявол розпалив їх на гнів, аж і з монастиря також вигнали. І коли про це дізналося багато бояр, які були його духовними дітьми [...] засмутилися дуже, що так духовний батько їхній постраждав і вигнаний з монастиря, який прийняв од преподобного отця нашого Феодосія. Тож ті дали йому від маєтків своїх на власну потребу та інші справи. Той же повсякчас згадуваний Стефан, якому Бог помагав, молитвами преподобного наставника його отця Феодосія, сотворив собі монастир на Клові і церкву вибудував у ім'я Святої Богородиці.

---

[22] Патерик Києво-Печерський / За редакцією, написаною 1462 року по Різдві Христовому печерським ченцем Касіяном.— К., 2001.— С. 15.

[23] Датування закінчення будівництва собору дискусійне з огляду на можливість різночитання літописного повідомлення. Детально див.: Каргер М. К. Древний Киев...— С. 340—341.

[24] Про археологічні дослідження храму Влахернської Богородиці на Клові в Києві див.: Асєєв Ю. С., Харламов В. О., Мовчан І. І. Дослідження архітектури Кловського собору в Києві // Археологія.— К., 1979.— Т. 30.— С. 36—37; Логвин Г. Н. Архитектура храма на Клове // Исследование и охрана архитектурного наследия Украины.— К., 1980.— С. 72—76; Раппопорт П. А. Русская архитектура X—XIII вв. Каталог памятников.— Ленинград, 1982.— С. 21—22.

І наріk місце те в ім'я образа Константинопольського Влахернського"[25].

У цій історії простежується чіткий логічний зв'язок: візантійська ікона Богородиці — візантійські майстри — київська церква на честь візантійської ікони Богородиці. Літописний сюжет про „Пирогощу" має дві з трьох ланок цього сюжетного ланцюга: візантійську ікону й однойменну київську церкву. Методом аналогії, отже, можна реконструювати незафіксовану третю ланку, ця ланка — візантійські митці, які, очевидно, і привезли ікону „Пирогощі" до Києва.

І літописний сюжет про „Богородицю Пирогощу", і сюжет про „Влахернську Богородицю", викладений у Києво-Печерському патерику, компонуються на підставі розрізнених свідчень, тож можна зробити висновок, що маємо тут справу не з літературною конвенцією, а з реальним механізмом художніх контактів між Києвом і Візантією.

Час появи ікони Пирогощі в Києві, а отже і час гаданого приїзду візантійських майстрів, визначається на підставі датування заснування однойменної церкви, яке у списках Київського літопису має розбіжність в один рік: в Іпатському списку ця подія датована 6640 (1132) р., натомість у Лаврентіївському — 6639 (1131) р.[26] *Дослідники вже звертали увагу, що час будівництва храму збігся з приїздом з Константинополя на київський митрополичий престіл візантійця Михаїла, відтак саме з його особою пов'язували привезення ікони „Пирогощі"*[27]*. Якщо ж з іконою прибули і візантійські майстри, то, очевидно, їх спровадив до Києва також митрополит Михаїл. Ф. Дворнік у спеціальному дослідженні продемонстрував ту вагому роль, яку відігравали візантійські ієрархи київської митрополії для трансляції візантійських політичних*

---

[25] Патерик Києво-Печерський.— С. 64. Нещодавно М. Сморонґ-Ружицька висунула припущення, що тема „опіки" Влахернської Богородиці над Печерською лаврою „не походить з XI ст.", і в „пізнішій традиції Патерика" була „перенесена" з київського Влахернського монастиря на Клові на Успенський собор Києво-Печерської лаври. В основі арґументації дослідниці твердження, що Стефан був „добре обізнаний з реаліями Влахерн, яких не знав автор Патерикової леґенди". Мається на увазі щорічний Богородичний празник 2 липня, який, згідно зі свідченням Слова восьмого Патерика, тобто „Житія св. Феодосія", Стефан установив у Кловському монастирі. Цей празник відповідав празнику Ризопокладення у Влахернському храмі. (Детально див.: Smorąg-Różycka M. Bizantyńsko-ruskie miniatury Kodeksu Gertrudy. O kontekstach ideowych i artystycznych sztuki Rusi Kijowskiej XI wieku.— Kraków, 2003.— S. 183.) Проте постає питання, де Стефан міг почерпнути знання про Влахернський храм? Відповідь здається очевидною — в Києво-Печерській лаврі, ігуменом якої був до свого вигнання і заснування монастиря на Клові. Адже саме в часи ігуменства Стефана був закінчений головний храм лаври — Успенський собор, який будували візантійські майстри, що їх, згідно з леґендою, викладеною у Слові другому Патерика, прислала Влахернська Богородиця. У світлі такої логіки факт заснування Влахернського монастиря на Клові є радше доказом pro, аніж contra автентичности леґенди, яку поставила під сумнів М. Сморонґ-Ружицька. Про гадані влахернські алюзії в іконографічній програмі розписів Успенського собору див.: Сарабьянов В. Д. Росписи Успенского собора Киево-Печерской лавры и их место в истории древнерусской живописи // Лаврський альманах. Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури.— К., 2003.— Вип. 11.— С. 97—117.

[26] Детально про датування див.: Каргер М. Древний Киев...— С. 434. Г. Івакін приймає гіпотезу Н. Бережкова, згідно з якою 6640 р. в Іпатському списку поданий за ультраберезневим стилем, тоді як 6639 р. в Лаврентіївському — за березневим. Відтак 6640 р. в Іпатському та 6639 р. в Лаврентіївському відповідають 1131 р. за літочисленням від Різдва Христового. Докладно див.: Ивакин Г. Ю. О церкви Успения Богородицы Пирогощей.— С. 170.

[27] Ивакин Г. Ю. О церкви Успения Богородицы Пирогощей.— С. 177.

ідей на київський ґрунт[28]*. Не менш вагому роль вони відігравали і у справі художніх контактів Києва з Візантією. Річ у тім, що будівництво та розписи київських храмів фінансували князі, проте процесом безпосередньо керували представники церковної ієрархії, а відтак пошук майстрів та нагляд за працею мав бути саме їхнім обов'язком. Оскільки київські митрополити призначались і прибували з Константинополя**, *то, зрозуміло, що для будівництва та оздоблення київських храмів вони запрошували передовсім своїх земляків (звичайно, якщо в київських ктиторів було достатньо фінансових ресурсів)*[29]*. Під цим оглядом важливо відзначити, що літописна стаття в Лаврентіївському списку називає засновником церкви Богородиці Пирогощі київського князя Мстислава Володимировича (1125—1133)*[30]*. Отже, якщо храм Богородиці Пирогощі був княжою фундацією, то, зрозуміло, мав відповідне фінансування, що може бути ще одним опосередкованим доказом на користь гіпотези про те, що тоді ж, коли була привезена ікона Богородиці Пирогощі, до Києва приїхали візантійські майстри.*

Назар КОЗАК

---

[28] Dvornik F. Byzantine Political Ideas in Kievan Russia // Dumbarton Oaks Papers.— 1956.— Vol. 9—10.— P. 73—121.

* Відомо лише два випадки, коли митрополита обирали з-поміж місцевих ієрархів: 1051 р.— Іларіона, а 1147 р.— Клима Смолятича.

[29] Детальніше обговорення цієї тези див.: Козак Н. Візантійські митці в Києві у XII ст. // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.— Львів, 2003.— Вип. 3.— С. 146—160.

[30] Це також опосередковано підтверджує зміст відповідної літописної статті в Іпатському списку. Див.: Каргер М. Древний Киев...— С. 434.

ІКОНИ КІНЦЯ XVI СТОЛІТТЯ З ТРОЇЦЬКОЇ ЦЕРКВИ У СЕЛІ ПОТЕЛИЧІ (Матеріали до каталогу збірки Національного музею у Львові*)

Ікони з Троїцької церкви у Потеличі репрезентують оригінальні мистецькі зразки т. зв. народно-ремісничого малярства. У стилістиці їх простежується зв'язок з іконами 1560—1570 рр. іконостасів Успенської церкви в Наконечному та Святодухівської у Потеличі, а також з рядом інших ікон того часу, що становлять одну з кількісно найбільших стилістичних груп в іконописі другої половини XVI ст. Ці ікони становлять інтерес і з погляду конструкції іконостаса, до якого входили[1]*. Це найбільший іконостасний комплекс XVI ст., що, відповідно до розмірів церкви, сягав восьмиметрової ширини.*

Серед дерев'яних церков Потелича, а їх було чотири[2]*, найбільша, Троїцька, стояла у центрі міста, тому її називали „церквою на місті". Як засвідчував напис над головними вхідними дверима, час заснування храму — 4 травня 1593 р. Ця традиційно тридільна церква мала унікальні розміри: 21,8 м довжини на 9,28 м ширини. В. Січинський звернув на них увагу як на одинокі у своєму роді виміри, які могла мати дерев'яна споруда XVI ст.*[3] *Мистецька цінність церкви, як і Святодухівської, полягала також у її стінописі, датованому XVI ст.*[4] *Якщо інтер'єр був розписаний тоді ж, коли створювався іконостас — одразу після спорудження церкви у 1590-х рр., його могли виконувати ті самі майстри. То були б найдавніші відомі розписи дерев'яної церкви. У 1937 р. церква Святої Трійці була розібрана, а на її місці споруджена мурована. Зафіксовані у маловиразних фотофрагментах, ці розписи практично втрачені.*

---

* Пропоновані матеріали є продовженням публікації, започаткованої у попередньому томі Записок НТШ (Гелитович М. Ікони XVI століття з церкви Святого Духа у Потеличі (Матеріали до каталогу збірки Національного музею у Львові) // Записки Наукового товариства імені Шевченка (далі — Записки НТШ). Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва.— Львів, 1998.— Т. CCXXXVI.— С. 320—366).

[1] Варіант його реконструкції здійснив Ярослав Константинович (Konstantynowycz J. Ikonostasis. Studien und Forschungen.— Lwow (Lemberg), 1939.— Abb. 195).

[2] Крім Троїцької, церкви св. Миколая й Різдва Богородиці та збережена до наших днів Святодухівська (Січинський В. Будівництво міста Потилича // Записки НТШ.— Львів, 1927.— Т. CXLVII.— С. 104—128).

[3] Там само.— С. 120.

[4] Свєнціцький І. Тематичний уклад стінопису церкви св. Юра в Дрогобичі // Літопис Бойківщини.— 1938.— № 10.— С. 2.

Ікони Святотроїцької церкви репрезентують багатоярусний тип іконостаса, що оформився перед кінцем XVI ст.: збереглись ікони намісного, празникового, молитовного ярусів та завершення. Намісний і празниковий ряди збережені повністю. Цей іконостас належить до варіанта з високим намісним рядом і низьким Молінням, відомого з уцілілих іконостасних конструкцій ще з XV ст.[5]

Намісний ряд уміщував чотири ікони — „Святий Миколай у житії", „Богородиця Одигітрія з похвалою", „Спас у Славі" та храмову „Старозавітна Трійця". Приклади чотирьох намісних ікон з одного ансамблю XVI ст. малочисельні. Очевидно, у більшості випадків вони втрачені. Празниковий ряд становлять дванадцять сюжетів, спарованих по два на одній іконі видовженого по горизонталі формату („Успіння — Різдво Богородиці", „Благовіщення — Різдво Христове", „Стрітення — Введення", „В'їзд у Єрусалим — Зішестя в пекло", „Зіслання Святого Духа — Богоявлення", „Преображення — Вознесіння") та дві ікони „Спаса нерукотворного". Моління представлене однією іконою („Апостоли Петро, Іван та Лука"). Іконостасне завершення — вирізані по силуету фігур дві ікони із зображенням пристоячих Богородиці й Марії Магдалини, Івана та сотника Лонгина. Отож, іконостас Троїцької церкви репрезентують шістнадцять ікон.

Усі ці ікони надходили до Національного музею в різний час, починаючи від привезених у 1913 р. трьох ікон з експедиції Ярослава Пастернака; найбільша група надійшла з музейних експедицій 1924, 1926 і 1929 рр. Ікони, привезені з двох останніх експедицій — 1937 і 1962 рр.— після того, як була розібрана Троїцька церква, зберігались у церкві Святого Духа. Вони одразу привернули увагу І. Свєнціцького. Вчений згадує про них як про визначні мистецькі зразки народного письма та вміщує декілька репродукцій у перші музейні видання[6]*. У подальшому ікони Святотроїцької церкви згадувалися та аналізувалися у працях В. Свєнціцької. Дослідниця визначила їх стилістичну належність до відповідної групи пам'яток і дала характеристику художніх особливостей*[7]*. Потелицькі ікони згадувались у працях Л. Міляєвої*[8]*, а також інших дослідників здебільшого у контексті різних аспектів вивчення тогочасного іконопису.*

Повна каталожна фіксація Святотроїцького іконостасного комплексу дасть можливість детальніше розглянути і проаналізувати творчість його автора — народного маляра, що був, безперечно, однією з найяскравіших мистецьких індивідуальностей свого часу, виявити пов'язаності його манери з манерою письма інших тодішніх малярів, доповнити уявлення про український іконостас XVI ст.

---

[5] Наприклад, з церкви Різдва Богородиці у Ванівці (Свенцицкая В. И. Мастер икон XV века из сел Ванивка и Здвижень // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции.— Москва, 1977.— С. 279—290).

[6] Свєнціцький І. Іконопись Галицької України XV—XVI віків.— Львів, 1928; його ж. Ікони Галицької України XV—XVI віків.— Львів, 1929.

[7] Свєнціцька В. І. Живопис XIV—XVI століть // Історія українського мистецтва: В 6 т.— К., 1967.— Т. 2.— С. 268—270; її ж. До питання про львівську малярську школу другої половини XVI століття // Наука і культура. Україна.— К., 1996.— Вип. 29.— С. 178—193.

[8] Міляєва Л. С. Стінопис Потелича.— К., 1969.— С. 108—119; її ж. Росписи Потелыча.— Москва, 1971.— С. 52—58.

Чи не найкраще індивідуальна манера виявилась у празникових іконах, оскільки саме тут, крім малярського почерку, проявилось його вміння творчо переосмислювати канонічні композиції. Як можна спостерегти, добір двох сюжетів на одній іконі диктувався не календарною циклічністю церковних свят чи історичною послідовністю розгортання євангельських подій, а подібністю загальної композиційної схеми, що найкраще виявляється у поєднанні таких сюжетів, як „Успіння — Різдво Богородиці", „Стрітення — Введення" або „Вознесіння — Преображення"...

Експресії образів досягнуто мінімальними засобами. Кремезні, статичні, великі, трохи незграбні постаті виразно вкорочених пропорцій, немов ледве вміщуються у „тісні" горизонтально видовжені рамки ікон, а інколи „безцеремонно" виходять на них. Важкі, масивні, такі ж присадкуваті архітектурні форми своїми дахами й куполами, як і постаті, впираються в орнаментовані іконні рамки.

Типи облич, що характеризують чотири вікові категорії, незмінно повторюються в усіх сюжетах. Це обличчя безбородого юнака (сюди належать і лики ангелів), молодого чоловіка з чорною бородою, літнього чоловіка з округлою рудуватою бородою і старця з довгими сивими волоссям і бородою. Усі жіночі обличчя одного типу — круглолиці, з головами, покритими мафорієм. Зображення Христа і Богородиці не виокремлюються ні типом ликів, ні масштабом постатей. Два однакові обличчя ніколи не розміщені поряд — так вдається уникнути враження їх одноманітності. Те саме стосується положень персонажів, їх жестів, способу драпірування шат, що теж зводяться до небагатьох варіантів. Зазначені особливості, так яскраво виражені у цих празниках, притаманні іконопису „народного письма" взагалі.

Важлива ознака індивідуального почерку майстра — спосіб трактування елементів облич. На цих іконах очі злегка розкосі, з великими чорними зіницями та білою цяточкою, вуха у вигляді маленьких завитків. Особливою прикметою ликів є форма дугоподібних брів, які переходять у санкир тіньової частини лиця.

Емоційний стан персонажів виявляється жестами, хоча й досить скупими, лише у „Преображенні" здивування і страх апостолів передано дуже своєрідно — у них заплющені очі.

На підставі декількох реставрованих празників можна говорити про їх колорит. Він витриманий у теплій світло-вохристій гамі з доповненням блакитних, зелених, цеглисто-червоних барв з акцентами кіноварі. Активна чорна графічна основа посилює звучність барв. У цілому лаконічними виражальними засобами досягнуто монументального звучання циклу, який виразно „прочитується" з відстані. Це одна з основних прикмет цих празникових ікон, що вирізняє їх серед святкових циклів того часу. Вирізняються вони серед інших і поєднанням двох сюжетів на одній іконі. Це явище рідкісне. Відоме воно лише за празниковою іконою кінця XV — початку XVI ст. „Благовіщеня. В'їзд до Єрусалима" з Прикарпаття[9] та іконами середини XVI ст. з Михайлівської

[9] Логвин Г., Міляева Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис.— К., 1976.— Іл. LXIII.

церкви у Старій Скваряві, де празники розміщені внизу, на іконах ряду Моління[10].

Празниковий ряд Святотроїцької церкви у Потеличі — останній цілковито уцілілий цикл не лише серед пам'яток цього стилістичного кола, але й серед празникових циклів XVI ст. взагалі.

У намісному ряді особливою репрезентативністю відзначаєтьтся храмова „Трійця". Виконана за тим самим принципом композиції, що й празники — максимального, попри великі розміри цієї ікони, заповнення площини фіґурами, у тій же кольоровій гамі, вона сповнена особливої урочистости. Виразність образу — у бездоганно знайденій композиції: ангели немов творять одне ціле — їхні крила, торкаючись одне одного, зливаються в одну лінію обрисів, а заокруглені форми рук, плечей, стегон підкреслюють безперервність руху по колу, в яке вони закомпоновані.

У порівнянні з празниками, у „Трійці" більшу увагу зосереджено на опрацюванні деталей, а також на орнаментальному оздобленні тла і німбів, шатах ангелів, скатертини й підніжка.

Напрочуд влучно поєднано барви, вони немов випливають одна за одною: розкішні цеглисто-червоні крила і біла сорочка з червоною уставкою та синій гіматій ангела, що сидить у центрі, світло-вохристі крила та червоні й зелено-вохристі шати ангелів, розміщених обабіч, створюють враження звучання витонченого і дзвінкого акорду. Його посилюють великі срібні німби та срібне рельєфно орнаментоване тло. Прозорий імітаційний лак (імітація срібла під золото), яким покрито не тільки тло і німби, а й увесь живопис, своїм золотистим відтінком об'єднує колірну гаму (внаслідок цього, скажімо, сині кольори стають зеленуватими).

Дещо іншим настроєм проникнута намісна ікона „Микола в житії", особливо її середник. Енергійні висвітлювання білилом, упевнені гнучкі лінії, чітко окреслюючи форми і складки одежі, що тут набувають геометризованіших обрисів, надають постаті виразности та динамічности. Майстерно виконано лик; він не позбавлений виразу певної суворости, часто притаманного образові цього святого. Характер зображень у клеймах такий самий, як у прзниках; іконографія клейма „Різдво Миколи" наслідує „Різдво Богородиці" празникової ікони.

У тій же манері виконано фраґмент Моління (ікона „Апостоли Петро, Іван та Лука") та неповне завершення іконостаса (пристоячі „Богородиця і Марія Магдалина", „Іван і сотник Лонгин"). Зафіксована у фоторепродукції ікона „Апостол Пилип" (?)[11] *з того ж Моління доповнює уявлення про його структуру. Міг це бути варіант апостольського Моління з трьома постатями на одній іконі та триморфоном („Христос на троні з двома архангелами") у центрі. Крайні постаті були зображені по одній на іконі, а весь ряд складався із семи ікон. Інший імовірний варіант — з пентаморфоном у центрі (Спаситель з архангелами, Богородицею та Іваном Предтечею), тоді ряд уміщував п'ять ікон.*

Демонструючи найхарактерніші прикмети західноукраїнського іконопису кінця XVI ст., ікони Троїцької церкви привертають увагу і

---

[10] Гординський С. Українська ікона 12—18 сторіччя.— Філадельфія, 1973.— С. 165, іл. 148.

[11] Konstantynowycz J. Ikonostasis...— Abb. 197.

своєю специфікою. Серед тодішніх ікон, у тому числі й цього стилістичного напряму, вони відзначаються монументальним характером трактування образів, що виявляється не лише у великих розмірів намісних іконах, але й у празникових. Найближчий у цьому плані до автора потелицького комплексу — майстер ікон з церкви Різдва Богородиці у Вовчому поблизу Турки. Це стосується й способу підготовки іконного щита, у якому немає ковчега та проклейки дощок смугами тканини. На ймовірність контактів обох майстрів вказує подібність зображення пристоячих із завершення Троїцького іконостаса та їх зображення на іконах „Розп'яття“ з церков у Вовчому, Мельничному, Збої, Либохорі[12]. Так само найближчим іконографічним і стилістичним відповідником до „Спаса нерукотворного“ з Потелича є ікона з Вовчого[13].

Авторові Троїцького іконостаса можна приписати ще низку ікон. Це „Страшний Суд“ з Ганьковичів[14] (у ньому, крім аналогічних ликів, положень постатей, способу їх моделювання, є цілі т. зв. „спільні місця“ з празниками Троїцької церкви — досить порівняти апостолів у „Зішесті Святого Духа“ з апостолами, які сидять обабіч етимасії, чи євреїв, які зустрічають Христа у „В'їзді в Єрусалим“ з „народами“, що їх веде Мойсей на Суд Божий), „Успіння Богородиці“ з Кальників[15], „Собор Михаїла“ та „Св. Миколу і П'ятницю“[16], а також „Старозавітну Трійцю“ з Топільниці, три фраґменти „Страшного Суду“ і „Пророків Єзикиїла, Якова, Гедеона“[17], виконані в тій же манері. Остання ікона — рідкісний приклад повнофіґурного зображення пророків та один з нечисленних фактів існування пророчого ярусу в іконостасі XVI ст. Близькі до них ікони з Поляни[18] і Грязок (Ґжеска)[19], однак важко приписати їх авторові Троїцького іконостаса.

Між часом створення іконостасів Святодухівської і Троїцької церков у Потеличі, очевидно, не більше двадцяти років. Порівняння цих двох комплексів наочно демонструє зміни, що сталися у розвитку іконопису за цей час, зокрема, у цьому конкретно стилістичному напрямі. Як засвідчує наявний фонд пам'яток, тенденція до кількісного домінування ікон „народного письма“ наприкінці XVI ст. швидко зростає.

Ікони Святотроїцької церкви належать до останніх „пізніх“ зразків українського іконопису візантійської орієнтації, не позначених виразними впливами західноєвропейської малярської культури. Ці впли-

---

[12] Гелитович М. Ікона „Розп'яття з пристоячими“ другої половини XVI ст. з церкви пророка Іллі в Кривчицях // Львів: Місто—суспільство—культура. Вісник Львівського університету. Серія історична.— Львів, 1999.— Т. 3.— С. 35—38.

[13] Українське народне малярство XIII—XX століть: Світ очима народних митців: Альбом / Авт.-упор. В. І. Свєнціцька, В. П. Откович.— К., 1991.— Іл. 24.

[14] Kłosińska J. Ikony. Muzeum Narodowe w Krakowie: Katalogi zbiorów.— Kraków, 1973.— N 27.

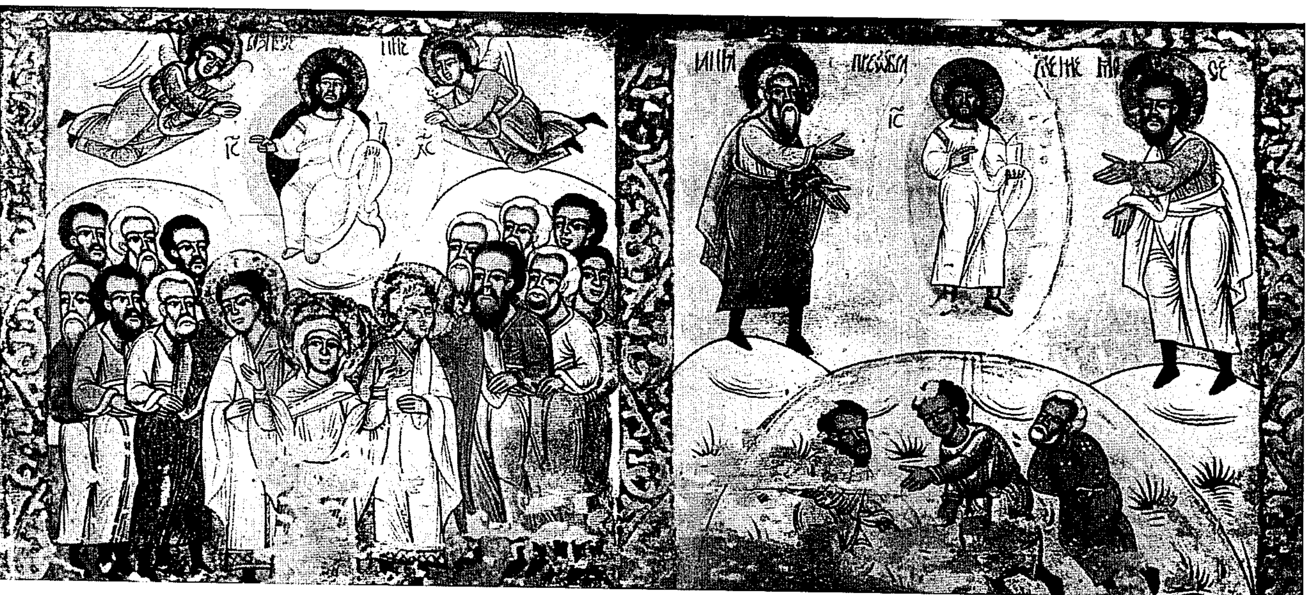
[15] Скоп Л. Маляр ікони Богородиця-Одигітрія з Мражниці.— Львів, 2004.— С. 28, іл. 23.

[16] Дмитрих О. С. Українське сакральне мистецтво з колекції „Студіон“.— Львів, 2005.— Ч. 1.— С. 22, 34.

[17] Національний музей у Львові (далі — НМЛ), № І-2647, 2237, 2249.

[18] Kłosińska J. Ikony...— N 7—8.

[19] Скоп-Друзюк Г. Ікона „Різдво Богородиці“ XVI ст. з села Стадники (збірка Острозького історико-культурного заповідника) // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Матеріали V наукової конференції.— Луцьк, 1998.— С. 78—81.



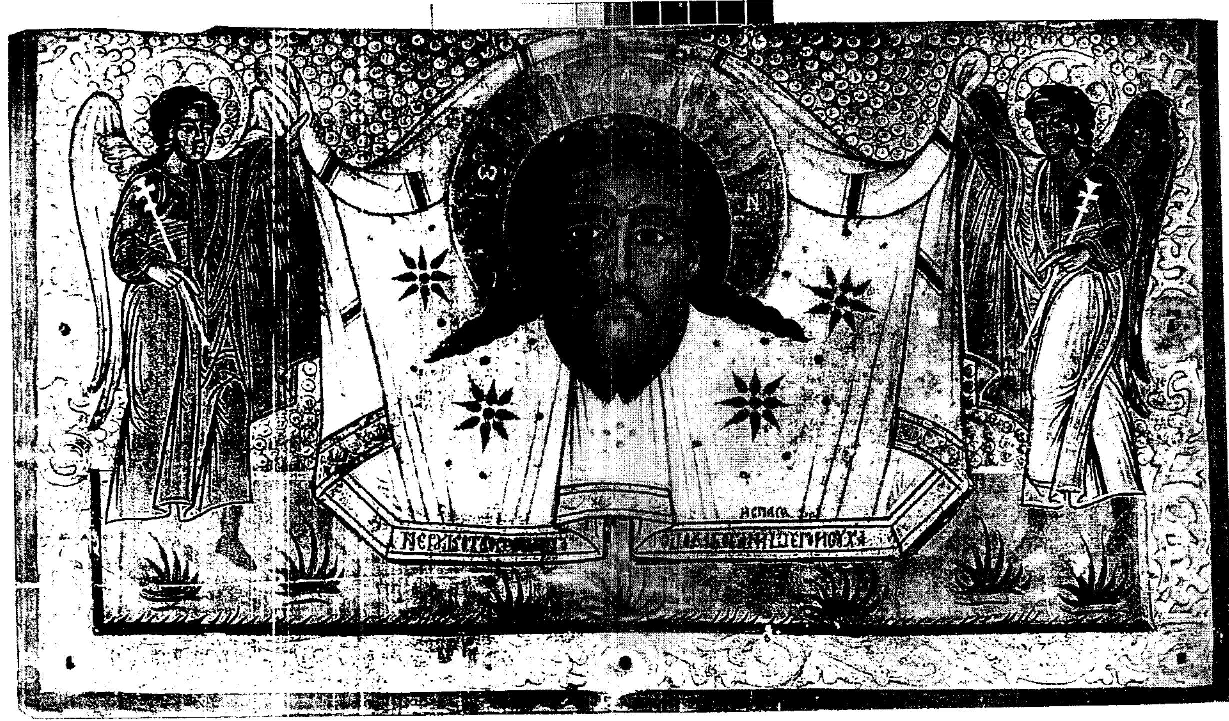
Вознесіння. Преображення.
Кінець XVI ст. З Троїцької церкви у с. Потеличі. Кат., № 1



Благовіщення.
Кінецъ XVI ст. З Троїцької церкви
у с. Потеличі. Кат., № 2



Різдво Христове.
Кінець XVI ст. З Троїцької церкви у с. Потеличі. Кат., № 7



Спас Нерукотворний.
Кінецъ XVI ст. З Троїцької церкви у с. Потеличі. Кат., № 8

ви яскравіше проявилися, зокрема, в образній характеристиці та відтворенні реалій дійсности в сучасних їм іконах інших стилістичних груп і напрямів[20].

Марія ГЕЛИТОВИЧ

ДОДАТОК

№ 1

Вознесіння. Преображення
Кінець XVI ст.

Із середовища майстра іконостаса Успенської церкви в Наконечному.

Дошка липова (2), левкас, темпера; дві шпуги, впущені зверху; 50×114×2 см.

Стан збереження. Значні втрати ґрунту в нижній частині ікони. Місцями злущення фарбового шару та потертя сріблення на рельєфному обрамленні. Зверху і знизу дошка вищерблена. Втрати дошки на звороті внизу, як і на з'єднанні, заповнені левкасом. Знизу ікона обрізана на ширину обрамлення.

Походить з церкви Святої Трійці у Потеличі.

Надійшла з експедиції Я. Пастернака, 1913 р.

Інв. № Кв-14644, І-1505.

Опис. Празникова ікона з двома сюжетами.

Ліворуч — *„Вознесіння"*. Композиційно зображення поділене по горизонталі на дві приблизно рівні частини. Вгорі в центрі — Христос у білих шатах у сидячому положенні, оточений круглим сяйвом. Руки розведені; права — у двоперсно благословляючому жесті, у лівій тримає складений удвоє аркуш. Сяйво (у центрі чорне, краєм — блакитно-сіре у два відтінки) на льоту підтримують з боків два ангели. Ангел праворуч — у кіноварному гіматії поверх блакитного хітона, ангел зліва — у цеглистому хітоні та сіро-зеленому гіматії.

Внизу в центрі — Богородиця у блакитному хітоні та золотисто-жовтому мафорії стоїть у положенні „оранта". Обабіч за нею — два ангели у білих гіматіях поверх цеглистих хітонів та дві групи апостолів, по шість з кожного боку. Пейзаж у вигляді двох округлих рожевого і білого пагорбів, розміщених за групами апостолів.

Написи чорною фарбою обабіч голови Христа: **ВОЗНЄСЄ/НИЄ**, на сяйві: **ІС ХС**, на хрещатому німбі: **ѠОN**.

---

[20] Такою стилістичною групою від середини XVI ст. виступають ікони, умовно окреслені як „коло майстра ікони „Преображення" з Яблунева", що до кінця століття переростає у стилістичний напрям (Свєнціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV—XVIII століть у музейних колекціях Львова.— Львів, 1990.— С. 19, іл. 47, 55). Найдокладнішу характеристику цих ікон подано: Biskupski R. Wybrane warsztaty malarstwa szkoły halickiej XV i XVI wieku // Folia Historiae Artum.— 1982.— T. XVIII.— S. 30—42.

„Преображення“. Вгорі — Спас у білих шатах стоїть у фронтальній поставі, піднесений над горою. Правиця у жесті двоперсного благословення долонею до грудей, у лівій, відведеній убік руці, тримає складений аркуш. Мандорла блакитна, двох відтінків, верхом торкається обрамлення ікони, нижнім — гори.

Зліва на округлому пагорбі стоїть пророк Ілля у вохристому хітоні та зеленому гіматії. Руки у жесті адорації. В аналогічній поставі на блакитному пагорбі стоїть Мойсей у червоно-вохристому хітоні та світло-вохристому гіматії.

Внизу, на тлі великої рожевої гори з кущами чорно-білих трав, лежать три апостоли з заплющеними очима, у вохристих, блакитних та цеглистих шатах.

Написи чорною фарбою. Обабіч мандорли: **ПРЕѾБРА/ЖЕНІЄ**; ліворуч голови Іллі: **ІЛИІА**, обабіч німба Мойсея: **МО СЕ**. На мандорлі: **ІС** (праворуч літери втрачені); на хрещатому німбі: **ѠОN**.

Тло світло-вохристе. Німби гладкі, сріблені. На обрамленні рельєфний орнамент у вигляді галузки-бігунця. Ікона без ковчега.

Іконографія. *„Вознесіння“**. У варіанті з Потелича використано найпоширенішу в українській іконографії схему із зображенням Богородиці у типі Оранта. Персонажі розміщені трьома планами: на передньому — Богоматір, за нею ангели, далі — апостоли. Постаті апостолів статичні. Верхня і нижня частини дійства розміщені безпосередньо одна над одною.

„Преображення“. Літературна основа — тексти євангелій від Матвія (17, 1—9), Марка (9, 2—13) та Луки (9, 28—36). До найраніших зображень в українському малярстві належать мініатюра Київського псалтиря 1397 р. та фреска Троїцької каплиці в Любліні 1418 р. Храмове „Преображення“ XIV ст. з церкви Собору Богородиці в Бусовиськах[1] представляє найраніший зразок цієї теми в українському іконописі. Ряд храмових „Преображень“, яких, у порівнянні з іконами інших сюжетів, збереглось більше, зокрема з XV — першої половини XVI ст., пов'язано поширеністю Спасопреображенських церков (як правило, це були монастирські церкви), що, ймовірно, мало зв'язок з поширенням ісихазму.

Сюжет „Преображення“ входив до складу клейм ікон „Страстей Господніх“ XV — початку XVI ст.[2] Є він серед клейм ікони XV ст. „Воздвиження Чесного Хреста“ з Хрестовоздвиженської церкви у Здвижені[3].

Українській іконографії властивий тип із зображенням у верхній частині композиції Спасителя з пророками Іллею та Мойсеєм, унизу — апостолів Петра, Якова, Івана в динамічних поставах (за винятком двох зафіксованих прикладів із зображенням апостолів, що виходять на гору Фавор і сходять з неї у супроводі Христа[4]).

Основні іконографічні відміни полягають у положенні та послідовності розміщення апостолів. Петро найчастіше зображений зліва навколішки, він указує рукою на Христа, Яків — у центрі в найдинамічнішій поставі — вниз головою, Іван лежить на землі праворуч. На багатьох іконах

* Огляд іконографії на конкретних українських пам'ятках малярства до сюжетів, позначених зірочкою (*), подано у каталозі ікон Святодухівської церкви у Потеличі, вміщеному у CCXXXVI томі Записок НТШ (С. 345—347).

Петро зображений справа[5]. Причому підкреслена експресія руху апостолів виразніша у пам'ятках XIV — початку XVI ст.

Зображення Спаса відрізняються положенням рук: правиця у жесті благословення лежить на грудях або відведена вбік, у лівій — згорнений сувій[6]; голова іноді злегка повернена до одного з пророків; ноги торкаються гори або підносяться над нею, інколи Спасителя зображено перед горою. Простежуються різні форми і кольори сяйва, яке оточує Спасителя: воно буває круглим, еліпсоподібним, може складатись з декількох концентричних кіл, на які деколи накладена восьмикутна зірка, утворена перехрещенням двох чотирикутників. Промені частіше зосереджені у сяйві або ж виходять за нього пучками, сягаючи апостолів.

Помітна різниця у формі гір. Приблизно до середини XVI ст. їх зображувано у вигляді кам'яних скал, пізніше вони дедалі частіше мають вигляд округлих пагорбів з відтворенням елементів реального середовища[7].

Іконографія ікони з Потелича представляє характерний для кінця XVI ст. варіант з маловиразним рухом постатей апостолів; скелясті гори замінили пологі пагорби. Особливість потелицького варіанта — у домінуванні верхньої групи, причому постаті Іллі та Мойсея збільшені у співвідношенні до інших персонажів. Гора Фавор напівкругла і займає увесь передній план нижньої частини композиції. Рідкісна деталь — усіх апостолів зображено із заплющеними очима. Аналогічні положення апостолів на празниковій іконі з іконостаса Успенської церкви в Наконечному[8] (на відміну від ікони з Наконечного, апостол Петро зображений справа). Загальною композиційною схемою „Преображення" з Потелича подібне до празника невідомого походження другої половини XVI ст.[9]

Атрибуція і датування. Манера виконання ікони та малярські засоби ті самі, що й усього празникового ряду цього іконостаса. Іконографічні особливості служать додатковим арґументом датування ікони кінцем XVI ст.

Реставрація. Ікона пройшла комплекс реставраційних заходів.

Примітки:

[1] Свенцицкая В. И. „Стретение со сценами из жизни Марии" конца XIV — начала XV в. из с. Станыля // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1990.— Москва, 1992.— С. 211—224.

[2] Найраніший приклад — ікона з Хрестовоздвиженської церкви у Здвижені (Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— Табл. XLI).

[3] Там само.— Табл. XXXIX.

[4] Ікони середини XVI ст. з церков у Белзі та Кураші (Археологическо-библіографическая выставка Ставропигійского института в г. 1888 и 1889.— Львов, 1889.— Табл. XXXIV; Павличко Я. Храмова ікона „Преображення" XVI ст. із церкви с. Кургани Рівненської області // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції.— Луцьк, 1996.— С. 20—22, іл. 1.

[5] Наприклад, на іконах з церков у Дальові, Цеперові, Веремині. Див.: Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України...— Табл. 21, іл. 46; табл. 133, іл. 222; Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich.— Warszawa, 1991.— N 29.

[6] На іконі невідомого походження з Історичного музею у Сяноку Христос тримає розгорнений угору сувій з текстом. Так само Мойсей тримає аркуш з написом. Див.: Biskupski R. Ikony w zbiorach...— N 30.

[7] Найвиразніше це ілюструє неодноразово публікована ікона з церкви архангела Михаїла у Яблуневі (Откович В., Пилип'юк В. Українська ікона XIV—XVIII ст. із збірки Національного музею у Львові.— Львів, 1999.— С. 68).

[8] Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України...— Табл. 88, іл. 133.

[9] НМЛ, Кв-2509, І-1256.

№ 2

БЛАГОВІЩЕННЯ
Кінець XVI ст.

Із середовища майстра іконостаса Успенської церкви в Наконечному.

Дошка липова (3), левкас, темпера; дві вертикальні шпуги, врізані наскрізно; 61×63×2 см.

Стан збереження. Незначні випади левкасу. На стику дощок посередині горизонтальна тріщина. Потертя фарбового шару (на сеґменті неба, постатях ангела та Богородиці). Поверхневе забруднення. Лівий край ікони (рельєфне обрамлення) стесаний унаслідок розколу ікони на дві частини. Сліди шашеля. На звороті справа вибоїна, при консервації заповнена левкасом.

Походить з Троїцької церкви у Потеличі.

Надійшла з експедиції музею, 1924 р.

Інв. № Кв-23034, І-1699.

Опис. Ікона святкового ряду іконостаса. Становила цілість з іконою „Різдво Христове“ (Каталог, № 7) (правий бік).

Зліва ступає архангел Гавриїл з великими брунатними крилами, у червоному гіматії поверх блакитного хітона у тричвертному повороті до Богородиці. У витягненій лівій руці тримає мірило, правицею двоперсно благословляє. Праворуч перед низькою прямокутною лавою стоїть повернена вліво Марія в синьому хітоні та золотисто-вохристому мафорії. Її права рука зігнена в лікті й відкритою долонею звернена до ангела. В лівій — біле веретено з ниткою, перекиненою через праву долоню.

Лики темного вохрення по брунатному санкиру.

Зверху посередині блакитний у три відтінки сеґмент неба, з якого у трьох променях вертикально вниз опускається Святий Дух у вигляді білого голуба.

Архітектурне тло творять дві розміщені по краях будівлі з червоними двоспадистими дахами. Їх з'єднує вохриста двоярусна стіна, яка вгорі має три прямокутні прорізи, внизу посередині — арковий отвір-браму.

Тло гладке, вохристе. Позем зелений, з кущами чорно-білих трав.

Німби гладкі, сріблені. Ікона без ковчега. На обрамленні рельєфний орнамент у вигляді стилізованої галузки.

Написи чорною фарбою під сеґментом неба, обабіч променя: **БЛГОВѢЩЕ / НЇЕ**.

Іконографія. Ікона представляє найпоширеніший для цієї стилістичної групи тип з Богородицею, яка стоїть перед ангелом. Найближча іконографічна паралель — храмова (?) ікона зі с. Завадки[1] та празникова ікона з церкви Преображення у Гошанах[2].

Атрибуція і датування. Стилістичні і малярські особливості ікони дають підстави приписати її майстрові ще одну ікону „Благовіщення“ — зі с. Завадки, та стверджувати його контакти з майстром Федуском зі Самбора, іконографія і стилістика ікони якого (храмове „Благовіщення“ 1579 р. з церкви у с. Іваничі на Волині) споріднена з потелицькою іконою. Це ще один арґумент до датування пам'ятки.

Реставрація. Проведено комплекс реставраційних заходів.

Література. Гелитович М. Храмова ікона „Благовіщення“ 1579 р. майстра Федуска з церкви в Іваничах у контексті української іконографії // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження і реставрації. Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції.— С. 17, іл. 4.

Примітки:

[1] Гелитович М. Храмова ікона...— С. 17, іл. 5.
[2] Там само.— С. 17, іл. 6.

№ 3

УСПІННЯ. РІЗДВО БОГОРОДИЦІ
Кінець XVI ст.

Із середовища майстра іконостаса Успенської церкви в Наконечному.

Дошка липова (2), левкас, темпера; дві шпуги, врізані горизонтально; 50×124,5×2,8 см.

Стан збереження. Незначні втрати живопису з випадом левкасу на „Успінні“ та більші — на „Різдві Богородиці“. Повністю втрачене обличчя на зображенні однієї жінки з дарами. Злущення фарбового шару на зображенні покривала ложа Анни. Справа посередині тріщина на стику дощок. Внизу — сліди шашеля.

Походить з церкви Святої Трійці у Потеличі.

Надійшла з експедиції музею, 1929 р.

Інв. № Кв-23035, І-1700.

Опис. Ікона святкового ряду іконостаса із зображенням двох сцен на одній дошці, розділених рельєфно-орнаментованою рамкою, з мотивом стилізованої хвилястої гілки з листочками, що аналогічна до обрамлення цілої ікони. Позем сіро-зелений з кущами чорних трав, тло світло-вохристе. Ікона без ковчега.

„Успіння“ розміщено на іконі праворуч. У центрі на ложі лежить Богородиця, головою повернена вліво, руки складені на грудях. Мафорій золотисто-вохристий, хітон блакитний. Під головою округла подушка. Ложе блідо-рожеве, з чорними вертикальними троїстими смужками. Обабіч ложа — дві групи апостолів, за ним — нижчепоясне зображення Христа у світло-вохристому хітоні та сіро-блакитному гіматії. Його постать оточена двоколірною біло-сірою мандорлою; руки з душею Марії у вигляді сповитої дитини відведені вправо. Над головою Спаса — великий шестикрилий серафим. На передньому плані перед ложем — мініатюрна сценка: архангел Михаїл замахнувся мечем на невірного Авфонія. На другому плані, понад головами апостолів — невисока стіна, за нею — два погрудні зображення святителів.

Архітектурний стафаж становлять три прямокутні будівлі з двосхилими дахами та вежа.

Написи: вгорі справа чорними літерами: **ѴСПЕНИЕ**, на німбі Христа: **ѠѺН**, обабіч Його голови: **ІС ХС**.

Німби (над Богородицею, Христом та святителями) гладкі, сріблені, тоновані під золото.

„Різдво Богородиці“. Анна у блакитному, в білі цятки мафорії сидить на ложі, що займає майже усю ширину першого плану композиції. Права рука на поясі, жестом лівої вказує на трьох жінок з дарами, що стоять біля її ніг. Ложе таке ж, як в „Успінні“, з рожевою і зеленою овальними подушками, покрите рожевим покривалом. За ним — прямокутний стіл з чашею і кухликом. За столом — напівфіґурні зображення жінки з опахалом та Йоакима. Біля ніг Анни сидить повитуха, тримаючи лівою рукою дитя у сповитку, правою торкається великої чаші з водою. Її обличчя відрізняється від інших персонажів характером та способом моделювання (немає санкиру, риси лиця зазначені лінійно).

Архітектурний стафаж становлять дві будівлі з червоними дахами та прямокутна вежа між ними.

Напис угорі посередині чорними літерами у два рядки: **РОЖЄСТВО СТОИ ПРЄЧИСТОИ**.

Німби над головами Йоакима й Анни гладкі, сріблені, тоновані під золото.

Іконографія. Варіант поєднання сюжетів „Успіння“* і „Різдво Богородиці“* на одній іконі представляє храмова ікона початку XVI ст. з Успенської церкви у Терлі[1], де вони зображені у порядку „Різдво Богородиці“ — „Успіння“. У потелицькому варіанті сюжети подаються у послідовності свят церковного календаря. Тут представлено тип „Успіння“ з двома святителями та дванадцятьма апостолами, розділеними по шість у дві групи. Особливість її іконографії — збільшена постать Богородиці, мініатюрна сценка з Авфонієм, де зображено нетрадиційний момент перед відсіченням рук (Авфоній немов покірно тримає витягнені вперед руки для покарання). Найближчу іконографічну паралель демонструє храмова ікона з Кальників[2] та уцілілий фраґмент празникової ікони з Лопушанки-Хоминої[3].

Іконографічні особливості „Різдва Богородиці“ — брак стіни, яка зазвичай відмежовує жінок з дарами від Анни; ложе розміщене горизонтально, а не під кутом і займає майже увесь перший план зображення; присутність Йоакима біля Анни; жінки з дарами розміщені не в ряд, а групою (середня стоїть позаду вище).

Найближча за іконографією та стилістикою храмова ікона з Ґжеска (Грязки)[4]. Ряд спільних композиційних моментів та деталей (передусім положення і жест Анни на подібно розміщеному ложі з таким же укладом складок покривала) спостерігається на храмовій волинській іконі зі Стадників[5].

Атрибуція і датування. Див. Каталог, № 1. Аналогічність манери виконання згаданої збереженої у фраґменті празникової ікони „Успіння“ з Лопушанки-Хоминої дає підстави твердити, що її автором був майстер празникового циклу іконостаса Троїцької церкви у Потеличі. Безсумнівні його контакти з автором ікони з Ґжеска.

Реставрація. Проведено комплекс реставраційних заходів.

Література. Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України...— Табл. 103, іл. 166—167; Гелитович М. Ікони XVI ст. з Потелича // Родовід.— 1994.— № 8.— Іл. на с. 68.

Примітки:

[1] Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— Табл. LIX.
[2] Скоп Л. Маляр ікони Богородиця-Одигітрія з Мражниці.— С. 28, іл. 23.
[3] Не опублікована. НМЛ, Кв-36463, І-2131.
[4] Kiwała B., Burzyńska J. Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyślu.— Kraków, 1981.— Il. V (pozycja katalogowa N 15).
[5] Овсійчук В. Українське малярство X—XVIII століть. Проблеми кольору.— Львів, 1996.— С. 286, 289; Скоп-Друзюк Г. Ікона „Різдво Богородиці" XVI ст. з села Стадники...— С. 78—81.

№ 4

ЗІШЕСТЯ СВЯТОГО ДУХА. БОГОЯВЛЕННЯ
Кінець XVI ст.

Із середовища майстра іконостаса Успенської церкви в Наконечному.

Дошка липова (2), левкас, темпера; дві вертикальні шпуги, врізані наскрізно; 63×126×2,3 см.

Стан збереження. Випади ґрунту, потертя і подряпини фарбового шару, найбільші — на шатах апостолів у „Зісланні Святого Духа", зокрема на фіґурі Космосу, а також на обрамленні. Зверху на берегах пробоїна.

Походить зі Святотроїцької церкви у Потеличі.

Надійшла з експедиції музею, 1924 р.

Інв. № Кв-23039, І-1703.

Опис. Ікона святкового ряду іконостаса з двома сценами.

Праворуч — *„Зішестя Святого Духа"*. Дванадцять апостолів сидять півколом на низьких стільцях, у руках тримають згортки у вигляді складеного вдвоє аркуша та книги. Вгорі між ними невисока вежа. Ноги крайніх апостолів оперті на підніжок. Одягнені у сіро-сині, вохристі та червоні шати. Дві перші пари розміщені на поземі, інші — на тлі рожевої стіни. Обабіч за апостолами — дві однакові будівлі, покриті червоними дахами. Внизу під вежечкою на тлі чорного аркового отвору нижчепоясне зображення Космосу у вигляді рудоволосого царя у червоній одежі з білим поясом; у руках тримає білу стрічку зі згортками. Вгорі в центрі — триколірний (чорно-синьо-блакитний) сеґмент неба.

Напис чорною фарбою ліворуч угорі у два рядки: **СОШЕСТВИЕ СТО/ГО ДХА.**

Позем сіро-зелений, тло світло-вохристе. Німби гладкі, сріблені, тоновані під золото. Ікона без ковчега.

„Богоявлення". У центрі — Христос у білій пов'язці на стегнах стоїть на камені в ріці, повернений уліво. Руки опущені й злегка зігнені в ліктях. Ріка має вигляд сіро-блакитного плеса у червоному семигранному обрамленні, обрізаному внизу орнаментованим обрамленням ікони. Зліва на коричневому пагорбі з кущами чорних трав стоїть Іван Предтеча у сіро-блакитному гіматії поверх волосінниці. Права рука піднята до голови

Христа, ліва з відкритою долонею опущена. Праворуч на такому ж напівкруглому вохристому горбочку злегка нахилені до Спасителя три ангели у червоних, блакитних та вохристих шатах. На другому плані зліва і справа — гірки-лещадки. Посередині вгорі — триколірний сеґмент неба, з якого виходить промінь з голубом у крузі.

Зліва вгорі напис у два рядки чорною фарбою: **БОГОЯВЛЕ / НИЕ**.

Німби гладкі, тоновані під золото. Тло вохристе.

Ікона без ковчега. На обрамленні рельєфний орнамент у вигляді гнучкої галузки-бігунця з листочками.

Іконографія. У „*Зішесті Святого Духа*"* автор дотримується усталеної іконографічної схеми. Особливості виявляються лише у деталях: права і ліва групи апостолів розділені посередині невисокою вежею; урізноманітнені жести апостолів (часто в іконах т. зв. народно-ремісничого письма й, зокрема, цього стилістичного кола у всіх апостолів жести однакові); згортки у трьох апостолів мають вигляд зігнених аркушів, руки деяких персонажів узагалі не показані. Іконографічна і типологічна подібність простежується з іконами з Вовчого[1] й Лопушанки-Хоминої[2].

Іконографічні особливості „*Богоявлення*"* — помітно зменшена у співвідношенні з іншими фіґурами постать Христа. Спаситель стоїть не у воді, а на камені. Предтеча ледь торкається правою ногою пагорба, ліва немов зависла у повітрі. Рідкісне зображення ріки, що більше схоже на озеро, обведене берегами геометризованої форми. Найближча іконографічна паралель — ікона „Юрій Змієборець. Хрещення" з Повергова[3].

Атрибуція і датування. Ікона за малярськими особливостями та манерою письма належить автору празникового ряду Троїцького іконостаса, основні арґументи датування — стилістика ікони та час побудови Троїцької церкви.

Реставрація. Ікона пройшла комплекс реставраційних заходів.

Література. Гелитович М. Ікони XVI ст. з Потелича.— Іл. на с. 95; Шпіглік Т., Рупнік М. Про що розповідає ікона.— Львів, 1999.— С. 118.

Примітки:

[1] Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України...— Табл. 21—22, іл. 31, 33.
[2] Не репродукована. НМЛ, Кв-36539, І-2262.
[3] Овсійчук В. Українське малярство X—XVIII століть...— С. 272.

№ 5

СТРІТЕННЯ. ВВЕДЕННЯ
Кінець XVI ст.

Із середовища майстра іконостаса Успенської церкви в Наконечному.

Дошка липова (2), левкас, темпера, сріблення; дві вертикальні шпуги, врізані наскрізно; 61,5×121×2 см.

Стан збереження. Злущення фарбового шару; найбільші — вздовж волокон основи. Втрати ґрунту на пластичному рельєфі на нижньому полі обрамлення. Сліди шашеля.

Походить з Троїцької церкви у Потеличі.
Надійшла з експедиції музею, 1929 р.
Інв. № Кв-27785, І-1790.

Опис. Ікона святкового ряду іконостаса із зображенням двох сцен.

„Стрітення“. Симеон-Богоприїмець у червоно-вохристому гіматії та блакитному хітоні зображений праворуч з малим Спасом на руках. Він немов ступає назустріч Богородиці, що стоїть зліва. Христос простягає до Марії правицю у жесті благословення. Ліворуч — група з трьох постатей у повороті вправо: Богородиця з простягненими до Христа руками одягнена у вохристий мафорій поверх блакитного хітона, за нею — Йосиф з парою голубів у червоному хітоні та сіро-блакитному гіматії. Між Богородицею і Йосифом (вище їхніх голів) — пророчиця Анна в блакитному мафорії (видно тільки погруддя). Усі персонажі, крім Анни, із золотисто-вохристими німбами.

На другому плані — прямокутний престіл. Архітектурний стафаж становлять дві будівлі базилікального типу з двоспадистими червоними дахами, вохристими стінами на фасадах та брунатними бічними. Посередині між ними — вежа з куполом та чорним прямокутним віконним отвором.

Напис угорі (над головою Анни) чорними літерами: **СТРѢТЕНИЕ**.

„Введення“. Захарія зображений зліва, постаттю і жестами звернений до малої Марії, яка стоїть навпроти, простягаючи до нього праву руку. Захарія у сіро-блакитному гіматії поверх брунатного хітона, Марія — у вохристо-червоному мафорії та блакитному хітоні. За Марією стоять у ряд три жінки в однакових поставах у тричвертному повороті вліво (права рука на рівні пояса) та однаково драпірованих шатах. Перша — у червоному мафорії поверх синього хітона, за нею — у вохристому мафорії і блакитному з активним висвітленням хітоні, третя — у блакитному мафорії та цеглистому хітоні. Постаті їх вище від постати Захарії. Над головами Марії та Захарії гладкі сріблені німби.

Престіл на другому плані та архітектурний стафаж подібні, як у „Стрітенні“.

Напис угорі зліва чорними літерами: **ѴВЕДЕНИЕ**.

Тло світло-вохристе, позем сіро-зелений з кущами чорних трав, розміщених на лінії нижнього краю зображення. Ікона без ковчега. Краєм — сріблене обрамлення з рельєфним орнаментом; така ж рамка ділить дві сцени.

Іконографія. *„Стрітення“**. Представлений варіант належить до типу з асиметричною композицією у розміщенні персонажів, що було характерним у зображеннях „Стрітення“ майстрами цього стилістичного напряму. Іконографічні особливості полягають у щільному згрупуванні постатей у групі зліва; Христос повернений до Богородиці, Він зображений цілофіґурно. Спостерігаються спрощення традиційної схеми — пророчиця Анна показана фраґментарно без згортка — символу пророцтва.

Загальна схема композиції „Стрітення“ асоціюється тут із *„Введенням“**, яке теж представлене у спрощеному варіанті, що не має аналогій у зображенні цієї теми. Відсутні Йоаким і Анна. Марію супроводжують лише три діви без свічок. Усі персонажі стоять у ряд, на одній лінії.

Атрибуція і датування. Манера письма видає руку того самого майстра, що створив усі інші ікони празникового ряду цього іконостаса. Його почерк вирізняється серед інших малярів того часу характерним, власти-

вим тільки йому трактуванням деталей ликів та способом їх моделювання, архітектурними елементами тощо. Датування пам'ятки останнім десятиліттям XVI ст. випливає передусім із стилістичних особливостей зображення.

Реставрація. Знято поверхневе забруднення та проведено загальне закріплення. Місцями на обрамленні підведено ґрунт.

Література. Гелитович М. Ікони XVI ст. з Потелича.— С. 66—70.

№ 6

В'ЇЗД У ЄРУСАЛИМ. ЗІШЕСТЯ В АД
Кінець XVI ст.

Із середовища майстра іконостаса Успенської церкви в Наконечному.

Дошка липова (2), левкас, темпера; дві вертикальні шпуги, врізані наскрізно; 50×124,5×2,8 см.

Стан збереження. Втрати живопису з випадом ґрунту по лінії тріщини на з'єднанні дощок та на обрамленні праворуч. Місцями потертя та злущення фарбового шару. Зліва внизу у дошці чотирикутний виріз (2,5×4 см). Зрізане верхнє і нижнє поле обрамлення. На звороті справа внизу вибоїна.

Походить з Троїцької церкви у Потеличі.

Надійшла з експедиції музею, 1929 р.

Інв. № Кв-27786, І-1791.

Опис. Ікона празникового ряду іконостаса з двома сюжетами на одній дошці.

Зліва *„В'їзд у Єрусалим"*. У центрі Христос у світло-вохристому хітоні та блакитному гіматії сидить на осляті фронтально до глядача, голова повернена вліво, ноги опущені за тулуб осляти; права рука у жесті благословення притиснена до грудей, ліва зі згортком — на стегні.

Ліворуч на тлі гір-лещадок — дев'ять апостолів, розміщені у два ряди; їхні ноги закриває напівкругла рожева гірка з кущами чорних трав. На тлі гірки внизу зображені мініатюрні фігурки двох дітей, які стелять одяг на долівку. Зліва, перед двома будівлями — група міщан, троє з яких у білих намітках. Їхні обличчя модельовані без санкиру, лінійно, що характерно для зображень т. зв. неканонізованих персонажів. Між лещадками і будівлями на другому плані — похилене деревце; його крона торкаються німба Христа.

Напис угорі зліва чорною фарбою: **ВЪХАНЄ / ХВО**. На хрещатому німбі Спаса білі літери: **WON**.

„Зішестя в ад". У центрі на хрестовині стоїть повернений уліво Христос в оточенні еліпсоподібного блакитного у два відтінки сяйва. Одягнений у вохристий хітон та червоний гіматій. У правій руці тримає білий хрестик, ліву подає Адамові. Обабіч Спаса до колін у саркофагах стоять дві групи праведників. Ліворуч — чотири постаті мужів (Адам на передньому плані), зліва — жінка (Єва) з покритими мафорієм руками; за нею — два юнаки.

Пейзаж творять лещадки та круглий пагорб між ними.

Написи вгорі посередині чорними літерами: **ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО**, на сяйві білилом: ІС ХС, на німбі — ωОN.

Тло світло-вохристе, позем сіро-зелений з кущами чорних трав. Ікона без ковчега. Сюжети розділені орнаментальною рельєфною рамкою у вигляді стилізованих галузок.

Іконографія. Подія *„В'їзду Христа в Єрусалим"* описана чотирма євангелістами (Лк, 19, 29—38; Ів, 12, 12—15; Мт, 21, 1—9; Мр, 11, 1—10). Зображення цієї сцени має доволі стійку іконографію: на тлі Єлеонської гори дерева і міста Єрусалима (ці деталі навіяні апокрифічним євангелієм Никодима), Христос у супроводі апостолів їде верхи на осляті — символі покірливости і миролюбства. Правицею благословляє жителів Єрусалима, які вийшли йому назустріч. Діти стелять перед Спасителем шати або пальмові галузки, інколи малюки зображені на дереві. Характерне положення осляти, що немов пливе у повітрі.

Основні іконографічні відмінності полягають у положенні і жестах Спаса: Він повернений до апостолів або до міщан; рука у жесті благословення простягнена вперед або зосереджена на грудях; ноги частіше за корпусом ослика і глядачеві не видні.

В українському іконописі цей сюжет уперше зафіксований на іконах XV ст. „Воздвиження Чесного Хреста" та „Страсті Господні" з Хрестовоздвиженської церкви у Здвижені[1]. „В'їзд у Єрусалим" звичайно входить до складу клейм ікон „Страсті Господні" і є першим у послідовності їх розміщення. Поширення цієї теми простежується від середини XVI ст. Майже винятково це празники[2], що пов'язано з розвитком святкових циклів іконостасів.

Іконографічні особливості потелицької ікони — зображення групи апостолів за пагорбом (переважно вони зображені на повен зріст), групи апостолів і жителів Єрусалима розміщені настільки близько від Христа, що торкаються Його постати, великий ослик займає майже увесь перший план композиції.

Найближча аналогія — збережена у фраґменті празникова ікона зі с. Бондарівки[3].

Іконографія *„Зішестя в ад"** склалася на основі апокрифічного євангелія Никодима. Це один з найпоширеніших варіантів зображення „Воскресіння Господнього" у XV—XVI ст., нарівні з яким існував варіант „Христос над гробом", що більше розвинувся в українському мистецтві від кінця XVI ст.

Відомо декілька іконографічних варіантів цієї теми; найчастіше в композиції домінує постать Спаса, збільшена у відношенні до інших персонажів. Христос стоїть на складених навхрест воротах аду з хрестом у лівій руці, правою тримає за руку Адама. Частіше Адам зображений справа. Групи праведників переважно стоять у саркофагах, інколи — навколішки, деколи — у пащах фантастичних тварин. Пейзажне тло творять дві скелясті гори. Рідкісні варіанти з асиметричною композицією, коли Христос зображений справа, як на іконі „Страсті Господні" з Хрестовоздвиженської церкви у Дрогобичі[4] чи на празнику зі Сколого[5].

Автор потелицької ікони використовує традиційну іконографічну схему, коли Христос простує до Адама, зображеного зліва, причому усі постаті однакової висоти. Христос у сяйві, що було традиційним, але не обов'язковим для цієї іконографії.

Атрибуція і датування. Малярські засоби ідентичні з тими, які були застосовані в усіх іконах празникового циклу, що дає підстави датувати пам'ятку аналогічно до цих ікон.

Реставрація. Ікона пройшла комплекс реставраційних заходів.

Література. Міляєва Л. С. Стінопис Потелича.— С. 115—116; її ж. Росписи Потелыча.— С. 52—53; Українське народне малярство XIII—XX століть.— Іл. 21; Скоп Л. Маляр ікони Богородиця-Одигітрія...— Іл. 106, 109.

Примітки:

[1] Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— Табл. XXXIX—XLI.

[2] Найдавніша збережена празникова ікона з двома сюжетами „Благовіщення. В'їзд у Єрусалим" кінця XV — початку XVI ст. з церкви Різдва Богородиці у Вульці-Змієвській біля Перемишля іконографією близька до клейма ікони „Воздвиження Чесного Хреста" зі Здвиженя (Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— Табл. LXIII).

[3] Не опублікована. НМЛ, Кв-34940, І-1251.

[4] Міляєва Л. С. Стінопис Потелича.— С. 109.

[5] Miliayeva L. Ukrainian Icon 11—28th centuries.— St. Petersburg, 1996.— Il. 141.

№ 7

РІЗДВО ХРИСТОВЕ
Кінець XVI ст.

Із середовища майстра іконостаса Успенської церкви в Наконечному.

Дошка липова (3), левкас, темпера; одна вертикальна шпуга, впущена знизу справа; 61×62×2 см.

Стан збереження. Потертя фарбового шару. Посередині на зіткненні дощок тріщина з випадом левкасу. Втрати ґрунту по верхньому краю ікони. Внизу трикутна дерев'яна вставка. На звороті зліва внизу вибоїна.

Походить з Троїцької церкви у Потеличі.

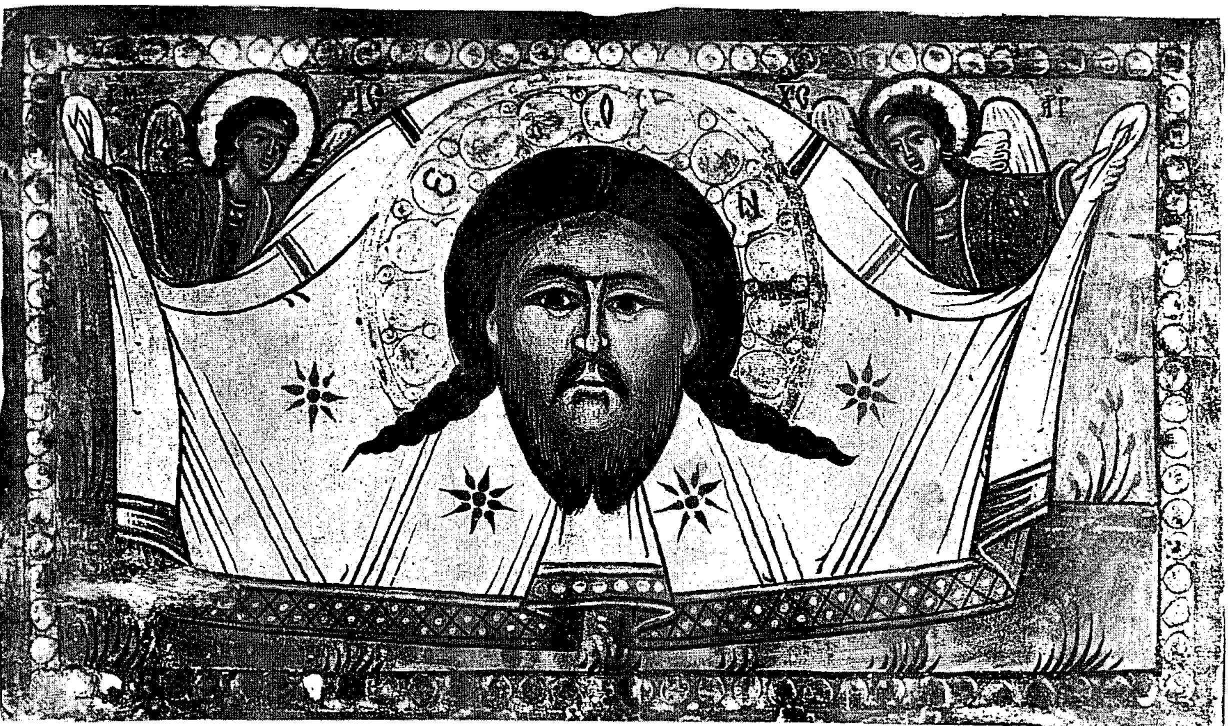
Надійшла з експедиції музею, 1929 р.

Інв. № Кв-27787, І-1792.

Опис. Ікона святкового ряду іконостаса. Становила цілість з іконою „Благовіщення" (Каталог, № 2) (ліва частина).

У центрі на світло-вохристій овальній постелі, зав'язаній з двох кінців вузлами, лежить Богородиця, головою повернена вліво. Права рука на стегні, ліва — під головою. Долоні рук покриті мафорієм. Мафорій синій, у ногах зв'язаний вузлом. За Богородицею — чорний отвір печери з дитям у яслах, обабіч яких — осел та віл.

Ліворуч угорі за пагорбом видніються три півпостаті ангелів у вохристих, зелених та червоних шатах, звернені праворуч. Біля ясел справа за напівкруглим горбом нижчепоясні зображення трьох царів з дарами; вони стоять у ряд в однакових положеннях, звернені до Богородиці. Кольори їхніх шат такі ж, як в ангелів.



Спас Нерукотворний.

Кінецъ XVI ст. З Троїцької церкви у с. Потеличі. Кат., № 9



Апостол Павло, євангелісти Лука, Іван.
Кінецъ XVI ст. З Троїцької церкви у с. Потеличі.
Кат., № 14

Угорі в центрі блакитний у три відтінки сеґмент неба. З нього у малому крузі виходить зірка з трьома променями, спрямованими на ясла.

У лівому нижньому куті зображений Йосиф. Він сидить на камені, поклавши ліву руку на коліно, у правій тримає палицю; одягнений у вохристий хітон. Навпроти нього, у правому куті, маленька постать пастушка з ціпком у руці та торбинкою за плечима. Перед пастушком — чотири овечки.

Пейзажне тло творять напівкруглі пагорби — вохристий, рожевий та блідо-зелений з кущами чорних трав та чорними цятками. Вгорі справа — вохристо-червоні гори-лещадки.

Напис чорними літерами розміщений двома рядками обабіч зірки на вохристому тлі: **РОЖЄ СТВО ХВО**.

Німби над головами Богородиці, Йосифа й ангелів гладкі, сріблені, тоновані під золото.

На обрамленні рельєфний орнамент у вигляді галузок та стилізованих листочків, сріблений, тонований під золото. Ікона без ковчега.

Іконографія*. Іконографічна схема наслідує характерне для цієї стилістичної групи ікон зображення Богородиці. Марія майже в горизонтальному положенні лежить на пагорбі. До особливостей потелицької ікони слід віднести зображення ложа Богородиці, що формою нагадує човен, а також жести рук Богородиці, покритих мафорієм, хоча в іконах на цю тему трапляються доволі різноманітні варіанти.

Атрибуція і датування. Стилістикою і малярськими прийомами ікона не вирізняється від інших ікон цього циклу. Арґументація датування та ж, що й усього іконостасного ансамблю Троїцької церкви.

Реставрація. 1920—1930-ті рр. С. Паращук. Зняття поверхневого забруднення, загальне закріплення, підведення левкасу і тонування в деяких місцях випадів. Знизу дерев'яна вставка.

Література. Міляєва Л. С. Стінопис Потелича.— С. 118—119; її ж. Росписи Потелыча.— С. 56—57, илл. 37—38; Саноцька Х. Діти в українському живописі.— К., 1985.— С. 10, іл. 3 (фраґмент); Свєнціцька В. До питання...— С. 180; Сидор О. „Во Вифлеємі нині новина..." // Християнські культи в Україні. Тематичний збірник Святопокровського жіночого монастиря Студійського Уставу.— [Б. м. і р.].— Вип. 2.— С. 44.

№ 8

СПАС НЕРУКОТВОРНИЙ
Кінець XVI ст.

Із середовища майстра іконостаса Успенської церкви в Наконечному.

Дошка липова (3), левкас, темпера, сріблення; дві шпуги, врізані зверху; 51×90×2,4 см.

Стан збереження. Угорі обрізане обрамлення. На стику дощок тріщина з незначними втратами ґрунту. На тлі німбів та обрамленні потертя сріблення. На обрамленні п'ять круглих пробоїн від кріплень до конструкції іконостаса або від накладних оздоб.

Походить із Троїцької церкви у Потеличі.

Надійшла з музейної експедиції, 1929 р.

Інв. № Кв-27784, І-1789.

Опис. Ікона з-над царських воріт (?).

У центрі білого полотнища (рушника) — лик Спаса. Погляд великих мигдалеподібних очей спрямований ледь уліво. Волосся рудувате, розділене двома пасмами, борода рудувато-чорна, на кінці роздвоєна. Санкир коричнево-вохристий, карнація світла з підрум'яненням.

Рушник підтримують два ангели, зображені на повен зріст. У руках тримають білі мірила, завершені хрестиками. Ліворуч — Михаїл із золотисто-вохристими крилами у зеленому хітоні та кіноварному гіматії; праворуч — Гавриїл із сіро-зеленими крилами у вохристо-білому гіматії поверх червоного хітона. Обидва архангели у високих червоних чобітках.

Полотнище декороване червоними зірочками, цятками та смужками. Бганки зазначені темно-вохристими лініями та смугами жовтих ліній. Унизу — сріблена смужка з рельєфними кружечками і написом червони-

И СПАСА

ми літерами: **НЕРꙊКОТВОРЕНЫИ ГО/СПОДА БОГА НАШЕГО ИСꙊХА**. Обабіч голів ангелів і Спаса напівстерті літери білилом: **АР МИ, ІС ХС, АР ГА.**

Барви насичені, яскраві. Позем зелений, з кущами чорних трав, обведений зліва і внизу чорною смужкою, угорі і справа — білою. Тло, німби й обрамлення сріблені, тоновані під золото. На тлі та на німбах ангелів рельєфні кружечки; німб Спаса хрещатий, оздоблений різної величини кружечками, що імітують коштовне каміння, між раменами хреста — стилізовані галузки; на обрамленні — бігунець.

Ікона без ковчега. Краї окреслені коричневою смужкою завширшки 2,5 см.

Іконографія „Спаса нерукотворного" склалася на основі історії про царя Едесси Абгара, спопуляризованої у VIII ст. Іваном Дамаскином[1]. В Україні перша згадка про існування ікони „Нерукотворного Спаса" зафіксована у Київському Патерику і пов'язується з діяльністю іконописця Алімпія[2]. У найранішому зразку — іконі XII ст. з Успенського собору Московського Кремля — лик Спаса зображений на прямокутному, близькому до квадрата рівнонатягненому білому полотнищі[3]. „Нерукотворний Спас" з церкви св. Параскеви у Радружі кінця XIV — початку XV ст.— рідкісний приклад зображення лику Христа на коричневому полотнищі[4]. Як можна припустити за уцілілими пам'ятками, з XV ст. формати ікон розширюються по горизонталі, а рушник по боках підтримують архангели, найчастіше — Михаїл та Гавриїл, інколи — Уриїл і Рафаїл (останні невідомі в іконографії балканській чи російській). Основні іконографічні відмінності пам'яток XV—XVI ст. полягають у розміщенні ангелів: вони стоять зображені на повен зріст обабіч полотнища, підтримуючи його[5], або за полотнищем у погрудному зображенні. Приклади композиції без ангелів у XV—XVI ст. належать до рідкісних[6]. Поодинокі також іконографічні варіанти з клеймами по боках, що ілюструють епізоди історії створення Нерукотворного образу[7].

Ікона „Нерукотворного Спаса" посідала місце над царськими воротами, інколи безпосередньо входила в їх конструкцію[8]. Очевидно, могли бути й інші варіанти розміщення цієї ікони в іконостасі, ймовірно, над дияконськими дверима,— тоді таких ікон мало б бути дві, що і маємо у випадку потелицького ансамблю, як це зафіксовано у фотоальбомі Ярослава Константиновича[9].

Ікони з цим зображенням належать до найчисленніших тематичних груп в іконостасі XVI ст. (більше тридцяти — у колекції НМЛ, серед них і датована 1577 р. ікона з вкладним текстом з церкви у Радружі[10]), що свідчить про популярність і поширеність цього сюжету, який з XVII ст. поступово замінює „Тайна вечеря".

Ікона з Потелича представляє традиційну іконографічну схему із зображенням архангелів на повен зріст. До характерних особливостей у деталях належить спосіб драпірування полотнища (бганки укладаються вгорі півколом, наслідуючи обрис німба Христа); розміщення напису внизу на каймі рушника; уклад волосся Спаса, розділеного двома пасмами. Найближча аналогія — ікона з Потелича з цієї ж церкви (Каталог, № 9), а також ікони цієї стилістики з церков у Вовчому[11], Либохорі[12], Дністрику-Дубовому[13].

Атрибуція і датування. За стилістичними особливостями, малярськими прийомами та способом підготовки іконного щита ікона пов'язана з іконостасним ансамблем Троїцької церкви в Потеличі та церкви Різдва (або Введення) у Вовчому. Датування ікони кінцем XVI ст. арґументується властивим для цього періоду комплексом виражальних засобів, загальним характером письма тощо.

Реставрація. 1930-ті рр. С. Паращук. Зняття поверхневого забруднення, загальне закріплення. Підведення ґрунту в місцях з відповідним узагальненим тонуванням.

Пимітки:

[1] Kłosińska J. Ikony...— S. 75; Winnicka K. Mandyliony XV i XVI w. w malarstwie zachodnio-ukraińskim // Mówią zbiory / Rocznik Muzeum Historycznego w Sanoku.— Sanok, 1966.— N 1.— S. 38—45.

[2] Абрагамович Д. Києво-Печерський патерик (Вступ, текст, коментарі).— К., 1931.— С. 177, 179.

[3] Антонова В. И., Мнева И. Е. Каталог древнерусской живописи XI — нач. XVIII в. Государственная Третьяковская галерея.— Москва, 1963.— Т. 1.— С. 66.

[4] Jarema W. O pracowniach w Galicji w XIV—XVI wieku // Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25—26 marca 1995 roku.— Łańcut, 1999.— S. 45, il. 20; Сидор О. Іконографія Ісуса Христа в давньому українському мистецтві // Київська церква.— 2000.— № 5 (11).— Іл. між с. 80 і 81.

[5] На декількох іконах XV ст. ангели не підтримують полотнище, а стоять обабіч з мірилами і зерцалами, як, наприклад, на іконі з церкви Різдва Богородиці у Терлі (Свєнціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків...— Іл. 26).

[6] Наприклад, ікони з церков у Зарудцях і Богуші (НМЛ, Кв-36468, І-2136; Кв-36534, І-2202).

[7] Ікони XVI ст. з церков у Долині, Рогатині, Луків-Венеції (Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України...— Табл. 37, іл. 55; Сидор О. Іконографія Ісуса Христа...— Іл. між с. 80 і 81; Tkac S. Ikony zo 16—19 storočia na sewerovychodnom Slovensku.— Tatran, 1982.— S. 81, il. 1; Biskypski R. O dwu zaginionych szesnastowiecznych ikonach Mandylionu i Narodzenia Matki Boskiej z cerkwi w Królowej Ruskiej // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna.— Łańcut, 2004.— Część. II.— S. 234—260.

[8] Один з ранніх прикладів царських воріт із зображенням „Нерукотворного Спаса" — ворота з церкви у Клесові на Волині (Овсійчук В. Українське малярство X—XVIII століть...— С. 275).

[9] Konstantynowycz J. Ikonostasy w XVII w. w granicach dawnych diecezji Przemyskiej, Lwowskiej, Belskiej i Chełmskiej. Próba charakterystyki.— Sanok, 1930.— Cz. II: Materiał optyczny (Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України, кабінет мистецтв, № 4664).

[10] Гелитович М. Датовані ікони перемишльської, волинської та львівської шкіл українського малярства XVI століття // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тися-

чоліть. Матеріали VI міжнародної наукової конференції по волинському іконопису.— Луцьк, 1999.— С. 53—60.

[11] Українське народне малярство XIII—XX століть.— Іл. 24.

[12] Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України...— Табл. 76, іл. 110.

[13] Не публікована. НМЛ, Кв-36512, І-2180.

№ 9

СПАС НЕРУКОТВОРНИЙ
Кінець XVI ст.

Із середовища майстра іконостаса Успенської церкви в Наконечному.

Дошка липова (2), левкас, темпера, сріблення; шпуги немає; 40,5×69×2,5 см.

Стан збереження. Внизу зліва випад ґрунту (3×10 см). Незначні втрати ґрунту на нижньому полі обрамлення. У верхній частині ікони на з'єднанні дощок горизонтальна тріщина з дрібним осипом левкасу. Вищерблення дошки вздовж нижнього краю.

Походить зі Святотроїцької (?) церкви у Потеличі.

Надійшла з експедиції музею, 1937 р.

Інв. № Кв-31040, І-1918.

Опис. У центрі білого рушника — лик Христа з чіткими виразними рисами. Санкир темний, коричнево-вохристий, карнація рожева. Волосся чорне, розділене двома пасмами, борода рудувато-чорна, на кінці роздвоєна.

Полотнище підтримують два архангели, що стоять за ним (видно їх погруддя). Ліворуч — Михаїл у червоному гіматії поверх синього хітона, справа — Гавриїл у синьому гіматії та червоному хітоні. Рушник декорований угорі чотирма коричневими та чорними смужками, унизу — такого ж кольору чотирма зірками, нижній край оздоблений каймою з геометричним орнаментом.

Тло гладке, вохристе, позем зелений, з кущами чорних трав. Німб Спаса і обрамлення сріблені, з рельєфними кружечками; німби ангелів гладкі сріблені. Написи чорними літерами: Ар^{х}Ми ІС ХС Ар^{х}Г.

Ікона без ковчега.

Іконографія. Використано один із двох найтиповіших іконографічних варіантів цього зображення (див. Каталог, № 8) з розміщенням ангелів, що підтримують рушник за полотнищем, так, що видно тільки їхнє погруддя (найраніший приклад цього типу репрезентує ікона з церкви Різдва Богородиці у Ванівці[1]). До особливостей цієї ікони слід віднести брак традиційного тексту, найчастіше вміщуваного під рушником або на його нижній облямівці. У цій стилістичній групі ікон до даного іконографічного варіанта належить ікона з церкви у Дністрику-Дубовому[2]. Один майстер міг використовувати обидва іконографічні варіанти, що підтверджують ікони з Потелича, а також з Либохори[3].

Атрибуція і датування. Ікона виконана у тій самій манері письма, що й попередня. Одна й та ж тема зображення наочно підтверджує спільне авторство обох ікон та виявляє участь її автора у створенні цілого ансамблю. Додатковим арґументом датування ікони кінцем XVI ст. служить ряд

ікон аналогічної інтерпретації цього образу, серед яких найближчі дві ікони з Вовчого[4].

Реставрація. Ікона пройшла комплекс реставраційних заходів. Відкрита від потемнілої оліфи.

Література. Гелитович М. Ікони кінця XVI століття з Вовча // Родовід.— 1999.— № 1 (17).— С. 32—37.

Примітки:

[1] Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України...— Табл. 94, іл. 145.
[2] Не публікована: НМЛ, Кв-36512, І-2180.
[3] Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України...— Табл. 76.
[4] Там само.— Табл. 17, іл. 24; Українське народне малярство XIII—XIX ст.— Іл. 24.

№ 10

СПАС У СЛАВІ
Кінець XVI ст.

Із середовища майстра іконостаса Успенської церкви в Наконечному.

Дошка липова (3), левкас, темпера, сріблення; дві горизонтальні односторонні шпуги, врізані зліва; 135×117×2,5 см.

Стан збереження. Нижня половина зображення втрачена. Значні втрати живопису з випадом ґрунту у верхній частині та на верхньому полі обрамлення, зокрема на зображеннях символу євангеліста Матвія, німбі і правого ока Христа, Євангелію. Справа на стику дощок тріщина. Внизу дошка пощерблена.

Походить з Троїцької церкви у Потеличі.

Надійшла з експедиції музею, 1929 р.

Інв. № Кв-27782, І-1787.

Опис. Ікона намісного ряду іконостаса.

Христос сидить на широкому престолі з прямокутною спинкою. Права рука перед грудьми у жесті іменословного благословення, зображення лівої не збереглося. Розгорнута книга оперта на коліні. Лик округлий, світлої вохристо-рожевої карнації, санкир оливковий. Очі великі, обрамлені чорними бровами. Погляд спрямований на глядача. Борода клинчаста, з роздвоєним кінцем, волосся темно-коричневе, спадає на ліве плече. Хітон червоний, із золоченим клавом, на рукаві і грудях — по одній золоченій зірці, на вирізі горловини — орнаментальна смужка, гіматій сіро-блакитний.

Сяйво Христа утворює кіноварний ромб з прямими сторонами, вписаний у сірий овал, заповнений херувимами та накладений на червоний чотирикутник зі злегка ввігнутими до центру кутами; у верхніх — символи євангелістів — ангел (Марко) та орел (Іван), зображення нижніх не збереглися.

Текст Євангелія писаний у вісім та шість рядків: **ПРЇИДѢ / ТЕ БЛАГО/СЛОВЕНЇ/ѾЦАМО/ЕГО НАС/...ЬДУИТЕ/...ОТОВ.../...В.../ ЦАРЕСТ/ВО НЕБЕС / НОЕ ѾСО / ЛОЖЕЇЕ / ВОСЕГО / МЇР...**

Німб рельєфний хрещатий, тонований під золото.

Ікона без ковчега. На обрамленні рельєфна стилізована галузка.

Іконографія*. До основних іконографічних особливостей належить зображення трону у вигляді широкої прямокутної лави з прямою спинкою, невелика кількість серафимів, що заповнюють еліпсоподібне сяйво (відповідно, вони доволі великі), геометричні форми сяйва — еліпс наближений до кола, ромб — з прямими сторонами, сторони чотирикутника ледь вигнуті. Найближча іконографічна аналогія — ікона з церкви у Медвежій (поблизу Дрогобича)[1]. Подібної іконографії дотримується майстер ікони з церкви у Мельничному[2] (обидві пам'ятки належать до тієї ж стилістичної групи), а також автори ікон з Лихобори[3] і Тисовиці[4].

Атрибуція і датування. Лик Христа, його характер і спосіб моделювання такі ж, як на двох попередніх іконах „Спаса нерукотворного". Подібні й елементи декору на хітоні й рушниках, що можна вважати ще одним арґументом на користь одного авторства цих ікон. Близькість з іконою з Медвежої — не лише з іконографічного й малярського погляду, а й у способі підготовки іконного щита, декору на обрамленні тощо — може вказувати на спільне авторство обох пам'яток. На датування ікони вказують її стилістичні прикмети.

Реставрація. Ікона у процесі реставрації у Львівському філіалі Національного науково-дослідного реставраційного центру. Реставратор Т. Station Откович.

Примітки:

[1] Не публікована. НМЛ, Кв-36539, І-2207.
[2] Не публікована. НМЛ, Кв-36535, І-2203.
[3] Не публікована. НМЛ, Кв-15221, І-1543.
[4] Не публікована. НМЛ, Кв-17157, І-1633.

№ 11

БОГОРОДИЦЯ ОДИГІТРІЯ З ПОХВАЛОЮ
Кінець XVI ст.

Із середовища майстра іконостаса Успенської церкви в Наконечному.

Дошка липова (3), левкас, темпера, срібнення; дві зустрічні шпуги; 138×113,5×2,5 см.

Стан збереження. Місцями втрати живопису з випадом ґрунту. Тріщина на стику дощок. По периметру обрамлення отвори від кілків, деякі — з кілками.

Походить з церкви Св. Трійці у Потеличі (висіла у церкві Святого Духа на північній стіні при іконостасі).

Надійшла з експедиції музею, 1962 р. (П. Лінинський, В. Свєнціцька, М. Бартиш).

Інв. № Кв-41469, І-2855.

Опис. Ікона намісного ряду іконостаса.

У середнику — поясне зображення Богородиці з малим Спасом на лівій руці, якого підтримує долонею, повернутою вгору, правою — вказує на Дитя. Христос повернений у три чверті праворуч, відведеною убік правицею двоперсно благословляє, у лівій тримає згорток. Обличчя округлі з

великими, злегка розкосими очима, маленькими вустами, коротким прямим носом. Санкир оливковий, карнація світло-рожева, на щоках підрум'янення. Богородиця у коричневому мафорії з дрібними складками, модельованими графічно коричневими смугами і чорними лініями. Хітон синій, проглядає лише на правому рукаві та поясі. Спас у білій сорочці в червоні цятки, гіматій оливково-вохристий, розграфлений у скісні квадратики, заповнені чорним та коричневим лаками із залишками посріблення.

Середник із трьох сторін обрамляють зображення дванадцяти фігур на повен зріст у тричвертному повороті до центру. У першій парі — архангели Гавриїл і Михаїл з зерцалами і мірилами, нижче — пророки Давид і Соломон, Мойсей та Єзикиїл, Яків і Даниїл, Амос (?) і Гедеон. Усі пророки зображені в однакових положеннях: одна рука зігнута на рівні пояса, у другій тримають розгорнений угору сувій з текстом своїх пророцтв. У центрі внизу — Йоаким і Анна жестом вказують на текст з восьми рядків, уміщений на білому прямокутнику.

Тло в середнику рельєфне, у хрещаті хрестики сріблене, на полях — гладке сріблене тоноване під золото. На німбі Богородиці — мотив бігунця, німб Спаса хрещатий. Німби постатей на полях — у кружечки. На обрамленні — мотив стилізованих галузок.

Написи: ліворуч голови Богородиці коричневі літери МР·Ѳ·ТЄѴ. Підписи імен ангелів, пророків та написи на сувоях чорними літерами майже цілком втрачені або нерозбірливі. Внизу на білому прямокутнику текст прочитується фрагментарно: **БЦЄТЫ [ЄСИ] Л[О]ЗАИСТИ ИНАѦ, ІА ЖЕ ВЪЗРАСТИ НА ПЛО ЖИВО... ТЄБѢ СѦ МОЛИ: М[ОЛ]И СѦ Ѡ НАСЬ ВЛЧИЦЕ СЪ СТЫМИ АПЛЫ ПОМИЛОВАТИСѦ Д[Ш]АМЬ НАШИМЬ.**

Ікона без ковчега.

Іконографія*. Представлений варіант „Одигітрії з похвалою" притаманний цій стилістичній групі ікон. Його особливість — зображення у першій парі постатей, що обрамлюють середник, архангелів, а не пророків, як це узвичаєно у подібній іконографії. Характерним моментом є положення лівої руки Богородиці долонею вгору, якою підтримує малого Спаса, а також картатий гіматій Христа; подібний є на деяких іконах цієї стилістики. Найближча іконографічна паралель — ікона зі Смільної[1]; аналогією служить й ікона з Медвежої, з чотирма півфігурними зображеннями (Якова, Йоакима та Анни й Єзикиїла), розміщеними у її нижній частині[2].

Атрибуція і датування. Стилістичні прикмети та манера письма дають підстави датувати ікону кінцем XVI ст., а її авторові можна приписати, крім Троїцького іконостаса, ікони зі Смільної та Медвежої, що поблизу Дрогобича, а також ікону з Молодича[3].

Реставрація. У 1970 р. ікона була частково розкрита з-під олійного запису (лики Христа і Богородиці, постать Гавриїла, обличчя Соломона і Єзикиїла) і профілактично закріплена. Реставратор П. Лининський. У 2004 р. проведено повне розкриття ікони. Реставратор В. Мокрій.

Примітки:

[1] Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України...— Табл. 107, іл. 174.
[2] Не репродукована. НМЛ, Кв-36373, І-2241.
[3] Giemza J. Ikony XV—XVIII wieku w zbiorach Muzeum-Zamku w Łańcucie // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna.— Część II.— S. 44, il. 23.

№ 12

МИКОЛА В ЖИТІЇ
Кінець XVI ст.

Із середовища майстра іконостаса Успенської церкви в Наконечному.

Дошка липова (3), левкас, темпера, сріблення; дві шпуги, врізані справа; 142×93,5 см.

Стан збереження. Значні втрати живопису з випадами ґрунту у різних місцях по всій поверхні, найбільші — справа внизу (майже цілковито втрачені зображення двох клейм). Тріщина вздовж з'єднання дощок зліва. Внизу посередині сліди шашеля. Зверху та знизу пробоїни.

Походить із Троїцької церкви у Потеличі.

Надійшла з експедиції музею, 1929 р.

Інв. № Кв-27783, І-1788.

Опис. Ікона намісного ряду іконостаса.

У середнику — фронтальне зображення св. Миколи. Погляд спрямований ледь уліво. Волосся коротке, сиве, борода заокруглена. Санкир оливковий, карнація світло-вохриста.

Правою рукою благословляє іменословно, у лівій перед грудьми тримає згорнуту книгу в срібній оправі. Фелон вохристий, омофор перекинутий через ліву руку темно-червоний з тонально темнішими хрестами, оливково-зелений, епитрахиль взориста. Позем нижче колін, з кущами чорних трав. Обабіч по чотири клейма.

Клеймо 1. *Різдво Миколи.* На першому плані жінка на ложі. Біля її ніг за ложем — повитуха тримає дитя у сповитку. Позаду, за бар'єром, на тлі архітектурного стафажу поясне зображення двох жінок.

Клеймо 2. *Хрещення Миколи.* Батьки Миколи перед священиком. Мати, покритими мафорієм руками, тримає сповите немовля. Посередині за ними — церква з банею.

Клеймо 3. *Висвячення Миколи на священика.* Праворуч єпископ з книгою благословляє Миколу. За Миколою і єпископом стоять два мужі. Дія відбувається на тлі будівлі базилікового типу з банею.

Клеймо 4. *Микола приводить Агрикового сина з неволі додому.* За столом, на якому стоять чаша і дві чарки, поколінне зображення чоловіка і жінки, обличчям звернених уліво до хлопця, якого тримає за плече Микола.

Клеймо 5. *Явління Миколи царю Константину у сні (?).* Клеймо майже повністю втрачене, за винятком зображення обличчя Миколи та елементів архітектури.

Клеймо 6. *Визволення трьох мужів з неволі.* Три поясні постаті зображено на темному тлі отвору башти. За отвором — погрудне зображення Миколи, який жестом вказує на одного з мужів.

Клеймо 7. *Похорон Миколи (?).* Права частина зображення втрачена. Микола у саркофазі. Над його головою стоїть священик з книгою.

Клеймо 8. *Перенесення мощей Миколи з Мір Лікійських у Бар.* Зображено двох юнаків у тричвертному повороті вправо, що несуть на плечах домовину.

У колориті клейм домінують вохристі тони. Тло і німб сріблені, тоновані під золото. Тло у середнику пластично тиснене у скісні хрестики, на німбі — мотив галузки аканту. Тло на клеймах гладке.

Написи. Чорними літерами обабіч голови Миколи частково стертий напис: **СТЫ ѠЦЬ Н...** Написи на клеймах майже повністю втрачені.

Ковчега немає. Ікону обрамлює лише вузька червона смуга (внизу втрачена).

Іконографія. Св. Микола належить до найпопулярніших в Україні святих, відповідно, в іконописній спадщині з його зображенням, як і ікони Богородиці, найчисленніші (вони, як звичайно, були складовими намісного ряду іконостаса)[1]. Найдавніша збережена ікона, що вважається пам'яткою київського походження, датується XII ст.[2] і представляє тип поясного зображення святого. Цей тип не був таким поширеним, як зображення на повен зріст, переважно — з житійними клеймами. Відомо декілька варіантів останнього. Серед них переважає т. зв. тип Миколи Зарайського[3], який наслідується у ряді ікон XIV—XVI ст.

Ікона з Потелича представляє іконографію зображення Миколи з руками, розміщеними перед грудьми, що наслідує давніші типи поясних зображень. Житійні ікони св. Миколи кола майстра іконостаса церкви Успіння з Наконечного, крім ікон з Потелича і Бусовиськ[4], представляє тип Миколи Зарайського із згорнутою книгою без поясних зображень Христа і Богородиці. За винятком ікон з Потелича і Повергова[5], усі вони, очевидно, належать майстрові іконостаса церкви Різдва (або Введення) Богородиці з Вовчого[6].

Добір, порядок розміщення та кількість клейм не має установленого характеру, за винятком першого клейма — „Різдво Миколи", яке в іконі з Потелича має аналогії з „Різдвом Богородиці" на празнику з Троїцької церкви з Потелича (Каталог, № 3) та іконою „Різдво Богородиці" з Окружного музею в Перемишлі[7]. Клейма „Хрещення Миколи" та „Перенесення мощей Миколи" аналогічні до клейм ікон з Вовчого.

Атрибуція і датування. Ікона має ті самі стилістичні й малярські особливості й такий самий спосіб підготовки іконного щита, що й усі інші ікони цього іконостасного комплексу. Це й підтверджують час їх виконання та спільне авторство.

Реставрація. Ікона пройшла повний комплекс реставраційних заходів у Львівському філіалі Українського науково-дослідного реставраційного центру.

Література. Гелитович М. Ікони XVI ст. з Потелича.— С. 68; її ж. Маловідомі пам'ятки українського іконопису XV—XVI століття (з колекції Національного музею у Львові) // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna.— Część II.— S. 91—92, il. 28.

Примітки:

[1] Поширення культу св. Миколи на західноукраїнськимх землях простежується від часів короля Данила, що підтверджують посвячені йому найдавніші храми у Львові і Холмі.

[2] Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— Іл. XI.

[3] Там само.— Іл. XVI; Антонова В. И. Московская икона начала XIV в. из Киева и „Повесть о Николе Зарайском" // Труды Отдела древнерусской литературы АН СССР.— Москва; Ленинград, 1957.— Т. 13.— С. 375—392.

[4] Ікона з Бусовиськ представляє рідкісний приклад зображення в колах архангелів Михаїла і Гавриїла обабіч голови святого, що властиве іконографії богородичних ікон (Шедеври українського іконопису XII—XIX ст.: Альбом.— К., 1999.— С. 40, іл. 16).

[5] Сидор О. Житіє святого Миколая. Християнські культи...— Іл. на с. 57.

[6] Українське народне малярство XIII—XIX ст.— Іл. 31—32.

[7] Kiwała B., Burzyńska J. Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego...— Il. V (pozycja katalogowa N 15).

№ 13

СТАРОЗАВІТНА ТРІЙЦЯ
Кінець XVI ст.

Із середовища майстра іконостаса Успенської церкви в Наконечному.

Дошки липові (4), левкас, темпера, сріблення; три пари вертикальних шпуг, врізаних зверху; 133×120×2 см.

Стан збереження. Незначні випади ґрунту (особливо по краях). Місцями потертя і злущення фарбового шару. П'ять горизонтальних тріщин, переважно на зіткненні дощок. Знизу дошка зрізана.

Походить з церкви Св. Трійці в Потеличі.

Надійшла з експедиції музею, 1924 р.

Інв. № Кв-2779, І-3810.

Опис. Ікона намісного ряду іконостаса (храмова).

Три ангели сидять за прямокутним столом. Центральний — у синьому гіматії поверх вохристо-білого хітона з кіноварним клавом; крила червоні, голова нахилена вліво. В ангелів, що сидять обабіч нього, вохристі крила та червоні й зелено-вохристі шати (в ангела зліва — червоний хітон у білі цятки, в ангела праворуч — такий же гіматій). Їхні голови нахилені до центру, ноги — на підніжку. В одній руці (зігненій у лікті та опущеній на коліно) тримають білі хрестики, друга — у жесті благословення (у центрального ангела рука притиснена до грудей, у бічних — лежить на столі). Стіл накритий білою скатертиною, оздобленою трьома вишнево-брунатними смужками з тонованим під золото мотивом фіґурних листочків. На столі мініатюрні кухлик, чашка, три хлібці, два ножі. На другому плані, обабіч центрального ангела — погруддя Авраама і Сари.

Лики усіх персонажів світлої карнації, з підрум'яненням, санкир оливковий.

Пейзажний стафаж творять гори-лещадки, за ним — деревце, поряд будинок.

Написи білилом угорі: **СТАЯ ТРОИЦА НЄРАДЬЛИМА, АВРАМ, САРА.**

Позем оливково-зелений з кущами білих трав.

Тло, німби і обрамлення сріблені, тоновані під золото, рельєфно тиснені: на тлі — мотив стилізованих галузок, на німбах — кружечки, на обрамленні — галузки. Ікона без ковчега.

Іконографія. Літературна основа — старозавітна подія, описана у Книзі Буття (17). В українському малярстві вперше зафіксована у фресках Софії Київської (XI ст.), в іконописі — на клеймі ікони першої третини XV ст. „Воздвиження Чесного Хреста" зі Здвиженя[1]. Кількість збе-

режених ікон з цим сюжетом до середини XVI ст. обмежена. З другої половини XVI ст. зображення Трійці посідає місце у празниковому ряді іконостаса (празники на цю тему ранішого часу не відомі).

Ікона з Потелича представляє іконографічний варіант пірамідальної композиції з Авраамом і Сарою (т. зв. „Гостинність Авраама"), який належить до найтиповіших в українському іконописі. Іконографія потелицької ікони не відходить від усталеної схеми і містить усі традиційні елементи й деталі (пагорб, дерево, будинок). До особливостей можна віднести такі нюанси, як одномасштабність зображень Авраама і Сари з ангелами, ноги ангелів оперті на один спільний підніжок. Найближча іконографічна паралель — ікона з Топільниці[2], очевидно, виконана тим самим майстром. Близької іконографії ікона з Дрогобича[3], дещо ранішого виконання, яка належить до того ж стилістичного кола і могла послужити першовзором іконі з Потелича.

Атрибуція і датування. Ікона володіє тими самими стилістичними й малярськими прикметами, що й усі інші ікони цього ансамблю, на підставі чого й здійснено її атрибуцію і датування.

Реставрація. Ікона пройшла комплекс консерваційних заходів.

Література. Історія українського мистецтва...— Т. 2.— С. 272, іл. 189; Міляєва Л. С. Стінопис Потелича.— С. 114, іл. 47; її ж. Росписи Потелыча.— С. 58, илл. 39.

Примітки:

[1] Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— Іл. XXXIX.

[2] НМЛ, Кв-38490, І-2647.

[3] Скоп Л. Особливості самбірської школи іконопису...— Іл. між с. 80 і 81.

№ 14

АПОСТОЛ ПАВЛО, ЄВАНГЕЛІСТИ ЛУКА, ІВАН
Кінець XVI ст.

Із середовища майстра іконостаса Успенської церкви в Наконечному.

Дошки липові (3), темпера; дві односторонні шпуги, врізані зверху; 86×105×2,5 см.

Стан збереження. Загальний стан ікони задовільний. Незначні втрати фарбового шару з випадами ґрунту. Зліва внизу подряпина та горизонтальна тріщина. На з'єднанні дощок невеликі осипи ґрунту.

Походить з церкви Св. Трійці у Потеличі.

Надійшла з експедиції музею, 1924 р.

Інв. № Кв-23036, І-1701.

Опис. Ікона деісусного ряду іконостаса (права частина).

Три постаті у незначному повороті вправо. Павло у блакитному хітоні та вохристому гіматії. У правій руці тримає згорнуту книгу, притиснувши її до грудей, ліва, перевинена гіматієм, на висоті пояса. Положення

фіґур, жести і драпірування шат Івана й Луки аналогічні: у правій руці, покритій гіматієм і відведеній уліво, вони тримають згорнуту книгу, ліва на рівні пояса у жесті адорації. Апостол Іван у рожевому гіматії поверх сіро-зеленого хітона, Лука — у світло-вохристому хітоні й блакитному гіматії. Типи ликів Павла і Луки ідентичні — чоловік з чорною бородою і волоссям. Іван сивобородий.

Постаті виразно вкорочених пропорцій. Санкир оливковий, карнація світла, на щоках підрум'янення. Одяг і форми фіґур модельовано площинно чорними лінійними широкими білильними висвітлюваннями.

Позем зелений, з кущами чорно-білих трав, сягає вище колін.

Написи білилом обабіч німбів святих: **АПОСтоль ПАВЕль АПОСтоль ИѠАНЬ АПОСтоль ЛѸКА.**

Тло і німби сріблені, тоновані під золото. На тлі — тиснені скісні хрестики. На німбах і обрамленні — кружечки.

Ікона без ковчега. Краєм — коричнева смужка.

Іконографія. Ікона є складовою Деісусу з апостольським рядом, що набув поширення в українському іконостасі зі середини XVI ст. і співіснував з апостольсько-святительським варіантом. Арґументом на користь цього можуть служити виключно апостольські Моління у збережених пам'ятках цієї стилістичної групи ікон[1].

Один з ранніх прикладів Моління з розміщенням трьох постатей на одній дошці представляє ікона з Ільника[2]. Повний молитовний апостольський ряд, у якому постаті згруповуються по три на одній іконі, зберігся з церкви Покрова Богородиці у Поляні[3]. Ікони полянського Моління, ймовірно, можуть правити за відповідник потелицького й щодо згрупування осіб апостолів, як на це вказує ікона із зображенням Павла, Івана й Луки (часто за Павлом зображали Матвія і Марка). Потелицьке Моління могли становити сім ікон, на що вказує ікона апостола Пилипа (?) з цього ряду, репродукована в книжці Я. Константиновича[4]; ікони з однією постаттю були фланкуючими у Молінні подібної тектоніки, як це є у варіантах з Наконечного чи Мельничного.

Найближча іконографічна паралель ікони з Потелича — ікона цієї ж стилістики з церкви у Смільній[5]. Характер положень апостолів загалом повторює схему, що нерідко трапляється у деісусних циклах XVI ст., як, наприклад, в іконах з Вовчого[6]. Аналогічні жести апостолів — в апостольському ряді на іконі Страшного Суду з Ганькович, що, можливо, належить тому самому майстрові[7].

Атрибуція і датування. Ікона володіє усіма характерними прикметами іконопису кінця XVI ст., а також виражальними засобами, притаманними цьому іконостасному комплексу, що дає підстави атрибувати її як пам'ятку того самого майстра.

Реставрація. Ікона пройшла комплекс консерваційних заходів.

Примітки:

[1] Сюди належать повністю уцілілі молитовні ряди з Успенської церкви в Наконечному та Михайлівської церкви у Мельничному, а також їх фраґменти з церков у Вовчому, Красному, Смільній. (Див.: Гелитович М. Моління з Успенської церкви у Наконечному на тлі еволюції чину Моління західноукраїнських іконостасів другої половини XVI століття // Волинська ікона...— С. 72—78.)

[2] Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України...— Табл. 63, іл. 88.

[3] Гелитович М. Ансамбль ікон церкви Покрову Богородиці в Поляні поблизу Доброми-ля та пам'ятки його кола // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna.— Łańcut, 2003.— S. 83—97.
[4] Konstantynowych J. Ikonostasis...— Abb. 197.
[5] Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України...— Табл. 107, іл. 175.
[6] Українське народне малярство XIII—XX століть.— Іл. 26.
[7] Klosińska J. Ikons from Poland.— Warsaw, 1989.— Il. 40.

№ 15

ПРИСТОЯЧІ БОГОРОДИЦЯ І МАРІЯ МАГДАЛИНА
Кінець XVI ст.

Із середовища майстра іконостаса Успенської церкви в Наконечному.

Дошка липова (2), левкас, темпера, сріблення; дві шпуги, врізані зліва; 124×44×2,8 см.

Стан збереження. Тріщина на стику дощок проходить знизу до висоти грудей пристоячих. Менша тріщина зліва внизу. Випади левкасу вздовж країв. Злущення фарбового шару на мафорії жінки справа. Сліди шашеля. Зліва, нижче плеча Богородиці, прямокутний виріз (2,5×2 см). Знизу зліва дошка вищерблена.

Походить з церкви Св. Трійці у Потеличі.

Надійшла з експедиції музею, 1926 р.

Інв. № Кв-27796, І-1800.

Опис. Ікона з групи „Розп'яття з пристоячими" із завершення іконостаса (парна до Кв-27797, І-1801, Каталог, № 16).

Дві вирізані по контуру фігур жіночі постаті на повен зріст.

Богородиця звернена вправо; ліва рука притулена до щоки, права — на грудях. Мафорій золотисто-вохристий, хітон синій з білильним висвітлюванням. За Богородицею — Марія Магдалина обіймає Богоматір за плече і руку; одягнена у червоний мафорій та синьо-зелений хітон. Рукави хітонів обох жінок оздоблені орнаментом у вигляді ромбоподібної сітки.

Обличчя кругловиді, санкир світлий, оливковий, карнація рожево-вохриста.

Позем зелено-вохристий, сягає нижче колін постатей.

Німби сріблені, тоновані під золото, пластично тиснені у мотив коротких стилізованих гілочок.

Іконографія*. Див. Каталог, № 16.

Атрибуція і датування. Стилістичні прикмети і малярські засоби ті ж, що й цілого іконостасного комплексу Святотроїцької церкви. Це дає підстави атрибутувати пам'ятку тим самим часом і приписати її тому самому майстрові.

Реставрація. Ікона пройшла комплекс консерваційних заходів.

№ 16

ПРИСТОЯЧІ ІВАН І ЛОНГИН
Кінець XVI ст.

Із середовища майстра іконостаса Успенської церкви в Наконечному.

Дошка липова (2), левкас, темпера; дві шпуги, врізані зліва, верхня наскрізна; 124×48×2,5 см.

Стан збереження. Випади левкасу вздовж нижнього краю та на німбах (найбільший на німбі Івана). Подряпини на зображених шатах. З правого боку посередині виріз (7×2,5). На стику дощок тріщина. Сліди шашеля.

Походить з церкви Св. Трійці у Потеличі.

Надійшла з експедиції музею, 1926 р.

Інв. № Кв-27796, І-1801.

Опис. Ікона з групи „Розп'яття з пристоячими" із завершення іконостаса (парна до Кв-17796, І-1926, Каталог, № 15).

Дві вирізані по контуру фігур чоловічі постаті на повен зріст, звернені вліво.

Іван на першому плані, його права рука притулена до щоки, в лівій, зігненій на поясі, тримає невеликий білий згорток. Гіматій кіноварно-червоний з вохристими відворотами, хітон блакитний, на ногах — сандалі.

Сотник Лонгин стоїть за Іваном, видно праву частину його постати. Одягнений у коротку зелену туніку, голова покрита вохристим платом, що спадає на плечі. На ногах — високі блідо-вохристі чоботи. В лівій руці тримає спис і маленький щит, оздоблений розеткою.

Обличчя округлі, санкир оливковий, карнація світло-вохриста.

Позем сіро-зелений. Німби сріблені, тоновані під золото, тиснені у стилізовані галузки.

Іконографія*. Два фрагменти композиції потелицького „Розп'яття з пристоячими" за іконографією належать до найпоширенішого у другій половині XVI ст. варіанта з чотирма пристоячими, розміщеними симетрично обабіч „Розп'яття" (Див. Каталог, № 15). Аналогічні положення і жести пристоячих теж характерні для тогочасних пам'яток на цю тему. Найближчі іконографічні аналогії — ікони з церков с. Збоя, Вовчого, Мельничного[1], а також група іконостасного завершення з Рикова[2], які належать до того ж стилістичного кола пам'яток.

Атрибуція і датування. Манера письма та ж, що й усіх ікон Троїцького іконостаса. Найвиразніше аналогії характеру типажу, деталей декору, способу малювання ликів простежуються у зіставленні з храмовою „Трійцею" (Каталог, № 13), що свідчить про спільне авторство.

Реставрація. Ікона пройшла комплекс консерваційних заходів.

Примітки:

[1] Tkac S. Ikony zo 16—19 storočia...— N 67; Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— Іл. XCIV; Українське народне малярство XIII—XX століть.— Іл. 25; Гелитович М. Ікона „Розп'яття з пристоячими"...— С. 32—43.

[2] НМЛ, Кв-36460, І-2128.

СЮЖЕТ „ВОЮЮЧА ЦЕРКВА“ НА ХОРУГВІ 1718 РОКУ З ДРОГОБИЦЬКОЇ ЦЕРКВИ СВ. ЮРІЯ: ІКОНОГРАФІЯ ТА ОБРАЗОТВОРЧІ АНАЛОГІЇ

Сюжет „Воююча Церква“ викликає особливе зацікавлення з огляду на ідею зображуваного та спосіб її візуального втілення на виконаній 1718 р. хоругві, що походить з дрогобицької церкви св. Юрія (Іл. 1—2). Зворот цієї пам'ятки містить композицію „Хрещення Христа“ (№ 2484/I—14, розмір 105×78). Хоругва неординарна за тематикою, в українському малярстві збережено лише кілька пам'яток з подібним сюжетом, про які згадаємо далі.*

Середовище створення композиції — місто Дрогобич з його активним, організованим у церковні братства міщанством (діяльність братств зафіксована з середини XVII ст.[1]*) і освіченим духівництвом, яке очолювало парафії церков святого Юрія та Воздвиження Чесного Хреста. Завдяки активній фундаторській діяльності та ерудиції місцевих парохів у поєднанні з працею талановитих малярів Стефана та Івана Медицьких, іконописця о. Василя Глібкевича та інших у XVII—XVIII ст. постали мистецьки довершені ансамблі церков св. Юрія та Воздвиження. З цих храмів походять три хоругви**, що є єдиним відомим нам зразком таких українських пам'яток того часу, які, враховуючи особливості стінопису та іконопису, можна розглядати у контексті церковного малярства. Саме з огляду на ансамблевість (а також*

---

* Зберігається у музеї „Дрогобиччина“ у Дрогобичі. Рік виконання зазначено у фундаторському підписі, вміщеному внизу композиції. Хоругва була знайдена Л. Міляєвою у дзвіниці дрогобицької церкви св. Юрія. На належність цієї хоругви саме до Святоюріївської церкви вказує цей же фундаторський підпис, у якому згадується о. Стефан Кобрин, який на час виконання пам'ятки був парохом цього храму (його ж фундаторський портрет міститься на північній стіні каплиці на хорах). Фундаторський напис звучить так: „КОРОГОВЪ СПРАВИЛА РАБА БОЖІЯ АНАСТАСІЯ [...] ЗА ОТПУЩЕНІЕ ГРЕХОВЪ СВОИХЪ [...] ЗА БИТНОСТИ ВЕЛЕБНОГО ОТЦА СТЕФАНА КОБРИНА ПРЕЗВИТЕРА ЦЕРКВИ МУЧЕНИКА ХРИСТОВА ГЕОРГІЯ. РОКУ БОЖІЯ аѱні МЕСЯЦА ОКТОБРІЯ ДНЯ И“. Автор статті вдячна О. Соловці, головному хранителеві фондів музею „Дрогобиччина“ та Л. Скопу, реставраторові згаданого музею, за можливість ознайомитися з пам'ятками.

[1] Исаевич Я. Город Дрогобыч в XVI—XVIII в. // Города феодальной России. Сборник статей памяти Н. В. Устюгова.— Москва, 1966.— С. 166. У музеї „Дрогобиччина“ у Дрогобичі зберігається ціха Братства Чесного і Животворящого Хреста середини XVII ст.

** Крім згаданої пам'ятки, це хоругва зі сценою Коронування Богородиці, на звороті — Юрій Змієборець та хоругва зі сюжетом Воздвиження Чесного Хреста, на звороті — Богородиця всіх страждущих. Усі три пам'ятки зберігаються у музеї „Дрогобиччина“ у Дрогобичі.

і на художнє вирішення) ці хоругви в українському мистецтві XVIII ст. належать до явищ унікальних.

Іконографія „Воюючої Церкви" на хоругві, про яку йдеться, підпорядкована ідейному задуму, що полягає в обороні Пресвятої Богородиці, а в Її образі — Церкви Христової від єретичних нападів. Сюжет має виразну батальну програму: композиція наскрізь демонструє антагонізм небесного воїнства і підземного, який уособлюють єресі. Поширення такого сюжету в українському малярстві не було випадковим. У тогочасному протистоянні визначальним було питання релігійної належності, яка вказувала на належність національну.

Зазначимо, що саме у такій іконографії, як на цій хоругві, сюжет „Воюючої Церкви" нам більше не траплявся. Композиція відзначається складним способом подачі, що розрахований не лише на зовнішнє, зорове сприйняття, але й на обізнаність з певними богословсько-філософськими поняттями. Літературна модель сюжету побудована на основі метафори. Спосіб подачі розгорнутої композиції хоругви зорієнтований на вдумливе „прочитання" кожного фрагмента, до чого спонукують також детальні написи. Сюжет виконаний у т. зв. килимовому стилі, що був поширений в епоху бароко. Умовно сцена поділена на три яруси, причому середній масштабно виділений. Цей ярус займає постать Богородиці на повен зріст з молитовно складеними руками. Вона розміщена на тлі шатра. Іконографія Богородиці має виразні риси Мадонни західного типу: розпущене волосся, що спадає на плечі з-під червоного орнаментованого мафорію, декорована сукня, обшита зверху білим коміром. Постава нагадує тип Марії в образі Непорочного зачаття (Immaculata). Цікавою особливістю є розміщення Богородиці на тлі намету, що може вказувати на „військовий" стан, у якому перебуває Марія разом із святими, зважаючи на численні напади на неї з боку протестантів. Однак таке зображення Марії також візуально нагадує іконографію „Софії — Премудрости Божої" т. зв. київського варіанта. У таких пам'ятках Софія представляється в іпостасі Богородиці. У „Сказанні про Святу Софію" мовиться: „Образ Премудрости Божої Софії являє собою Пресвятої Богородиці невимовного дівства чистоту"[2]. Намет у такому випадку може образно символізувати храм Премудрости. Таким зображенням автори хоругви утверджували вчення Церкви про непорочність Христової Матері, проти чого виступали реформатори, а також основний догмат Премудрости — Богородиці. Із паралелей з іконографією „Софії" наведемо також ту деталь, що на хоругві поруч з Богородицею зображено зліва святих Бориса та Миколу, справа — святу в царських шатах, з мечем та з білою квіткою в руках** і св. Гліба. Згаданий пентаморфон є особливістю Деісусної композиції. Так само ряд пристоячих характерний для софійних ікон т. зв. новгородського варіанта: „Софія — Премудрість Божа" з Бусовиська*

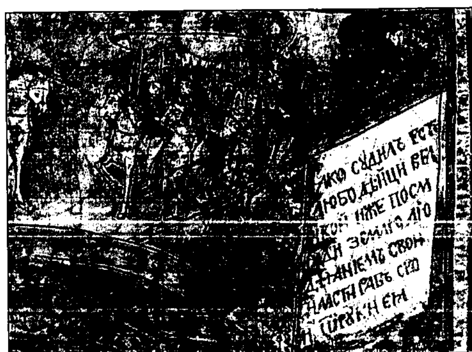
[2] Зі „Сказання про образ Софії". Цит.: Кондаков Н. Лицевой иконописный подлинник. Иконография Господа нашего Иисуса Христа.— Санкт-Петербург, 1905.— С. 75.

* Над св. Миколою немає підпису, однак іконографічне зображення сивого чоловіка в архиєрейських облаченнях з Євангелієм у руці, представлене на хоругві, відповідає образу цього святителя.

** Напис над святою невиразно читається. За атрибутами, можливо, це св. Варвара, мощі якої зберігалися в Києві і яка вважалася особливою опікункою українського народу.



Хоругва „Воююча Церква“.
1718 р. З церкви св. Юрія у Дрогобичі.
Полотно, темпера, 105×78 см.
Музей „Дрогобиччина“у Дрогобичі, № 2484 I—14



а



б



в



г

Фраґменти хоругви „Воююча Церква“:
а, б — верхній ярус „Апокаліптичні вершники“;
в, г — нижній ярус „Єретики“

(XVI ст.)[3]*, у яких Премудрість має образ крилатого ангела у царському вбранні.*

Слід особливо наголосити на описаному Павлом Алепським зображенні Премудрости у Софії Київській (намісна ікона іконостаса і фреска над північними дверима). На обох — іконі й фресці — було зображено „церкву з колонами [...] над церквою Христос і Дух Святий сходить на неї в сіянні; внизу зображення гієни: диявол з дуже великим носом тримає в руці лук і стріли, коло нього множество персіян у кисейних тюрбанах [...] стріляють на церкву; натовп франків [...] всі ведуть битву проти неї"[4]*. Виникає надзвичайно цікава паралель до іконографії „Премудрости" Київської Софії середини XVII ст. (яка згодом в ідентичному варіанті, очевидно, ніде не повториться*[5]*) та хоругви 1718 р. з дрогобицької Святоюріївської церкви.*

Тут також слід згадати, що адорація чеснот Богородиці, підкреслення Її Непорочности та царського сану, характерна для західноєвропейського християнства, де цей культ особливо пропагували францисканці[6]*. Там уже з другої половини XIV ст. (у малярстві Флоренції) набули поширення розгорнуті композиції „Коронування Марії", де Богородиця і Христос, що Її коронує, зображені поруч на троні, обабіч, найчастіше в ієрархічному порядку, ангели, святі, апостоли, пророки із зготками, де написані їхні пророцтва про Божу Матір, фундатори та ін. Розгорнуті сцени, де представлена „Небесна ієрархія" (з ярусним характером подачі), відомі також у композиціях „Вознесіння Марії" (Assunta), поширених на Заході ще у ранньоренесансний період. Використання старозавітних пророцтв про Богородицю та Христа відоме у творчості Джотто, зокрема, у приділі вівтарної композиції „Maestá" (1302), новозавітні сюжети („Благовіщення", „Різдво Христа", „Поклоніння волхвів") фланкують постаті пророків (Ісаї, Єремії, Давида) зі згортками в руках, де вміщені цитати їх провіщень про Богородицю*[7]*.*

Добір постатей обабіч Богородиці на хоругві 1718 р. з Дрогобича, очевидно, також не випадковий. Зображені київські князі, що були канонізовані Церквою,— св. Борис зі списом, увінчаним довгою прапіркою —

---

[3] Зберігається в Національному музеї у Львові (далі — НМЛ). Репрод.: Гординський С. Українська ікона 12—18 сторіччя.— Філядельфія, 1973.— Іл. 118. Про неї також див.: Крвавич Д. Іконографія Софії — премудрості Божої в українському мистецтві // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи. Матеріали другої наукової міжнародної конференції.— Львів, 1995.— С. 25—33.

[4] Путешествие Антиохийскаго патриарха Макария въ Россию въ пол. XVII в., записанное его сыном арх. П. Алепским.— Москва, 1897.— Вып. II.— С. 71.

[5] Подібна ікона не згадується у праці Д. Филимонова „Софія — Премудрість Божа" (1874), у якій досить докладно перелічені різні іконографічні типи цього образу. Ця відомість зазначена у примітках до „Путешествия...".— Вып. II.— С. 71. У російській іконографії другої половини XVII ст. в іконах „Богородиці всіх скорбящих радість" використано подібний композиційний принцип з поділом на три яруси: земля, небо, Боже царство — рай. У середньому ярусі представлено символ храму Премудрости або ж це також може бути, як вказує Л. Ретковська, символ Богородиці. Див.: Ретковская Л. Вселенная в искусстве Древней Руси // Труды Государственного исторического музея.— Москва, 1996.— С. 7—8.

[6] Dunkerton J., Foister S. Giotto to Durer. Early Renaissance Painting in The National Gallery.— London, 1991.— P. 48.

[7] Sullivan R.-W. Some Old Testament Themes on the Front Predella of Duccio's Maestá // The Art Bulletin.— New York, 1986.— Vol. LXVIII.— P. 597—609.

символом звитяги, та пальмовою гілкою — символом мучеництва й перемоги добра над злом; святий Гліб тримає войовничо піднесений оголений меч. Ці постаті підкреслюють національну належність авторів та замовників хоругви. Виразний заклик зі зброєю в руках боронити свої права виражає постать святого Миколи, який представлений у досить рідкісному іконографічному варіанті з оголеним і піднесеним мечем у правиці. Зазначимо, що войовничі риси св. Миколи подібним чином підкреслені на українських військових хоругвах слобідських козацьких полків початку XVIII ст., про що довідуємося з описів. Зокрема, на одній стороні хоругви сотні Ворожби-Білопільської Сумського полку було зображено „Миколу чудотворця з мечем у правиці і з Євангелією в лівій руці, в сяйві [...] і напис: „избавившему три воеводы отъ убіенія неправедного вопіемъ ти — радуйся Николае“[8].

На хоругві з дрогобицької церкви усі пристоячі зображені на тлі наметів, що мають класичну для тогочасних таких виробів форму та орнаментику (з другої половини XVII ст. подібні військові намети, наслідуючи перські зразки, вироблялися у Львові та Бродах[9]*).*

Середню частину композиції, як і інші, супроводжують написи церковнослов'янською мовою того часу (написи тут і далі цитуємо сучасною українською мовою). Обабіч Богородиці у білих стрічках закомпоновано: зліва — „Ангелам своїм заповість про Тебе“, справа — „Збереже Тебе у всіх дорогах Твоїх“. На шатрі Богородиці цитата: „Коли проти мене розложиться табір, / то серце моє не злякається, / коли проти мене повстане війна,— / я надіятись буду на Нього. Псалом 26“ (Пс 26 (27), 3). Над шатром Богородиці два ангели у червоних шатах тримають символічні переможні хоругви з написами: справа — „По цьому почув я наче гучний голос великого натовпу в небі, який говорив: / „Алілуя! Спасіння і слава, / і сила Господеві нашому“; зліва — „Правдиві бо та справедливі суди Його, / бо Він засудив ту велику розпусницю, / що землю зіпсула своєю розпустою, / і помстив за кров Своїх рабів з її рук!“ (Об 19, 1; 2). Постійна паралель з текстами зі Старого Заповіту та Об'явлення св. Івана Богослова посилює символічне значення твору, звеличує Богородицю та підкреслює, що тих, які ідольські жертви чинять, лжепророків, „зборище сатани“ чекає Страшний суд Христовий.

Над описаним ярусом розгортається сюжет з видінь Івана Богослова. У хмарах представлене небесне воїнство, що „виїжджає“ на білих конях з правого і лівого кутів композиції. Посередині вершник у короні, одягнений у багряницю, на білому коні. З уст Його виходить меч. Детальні написи доповнюють і пояснюють намальовані образи. Над лівою групою вершників у стрічці вміщена цитата з Апокаліпсиса: „І побачив я небо відкрите. / І ось білий кінь, а Той, Хто на / ньому сидів, зветься Вірний і / Правдивий, і Він справедливо судить і воює“. Напис над правою групою вершників продовжує цитату: „А військa небесні, зодягнені / в білий та чистий віссон, їхали / вслід за Ним на білих конях“

[8] Іванов І. Прапори слобідських полків // Ювілейний збірник на пошану академіка Д. І. Багалія.— К., 1927.— Т. 1.— С. 746.

[9] Mańkowski T. Sztuka islamu w Polsce w XVII i XVIII wieku.— Kraków, 1935.— S. 102.



а

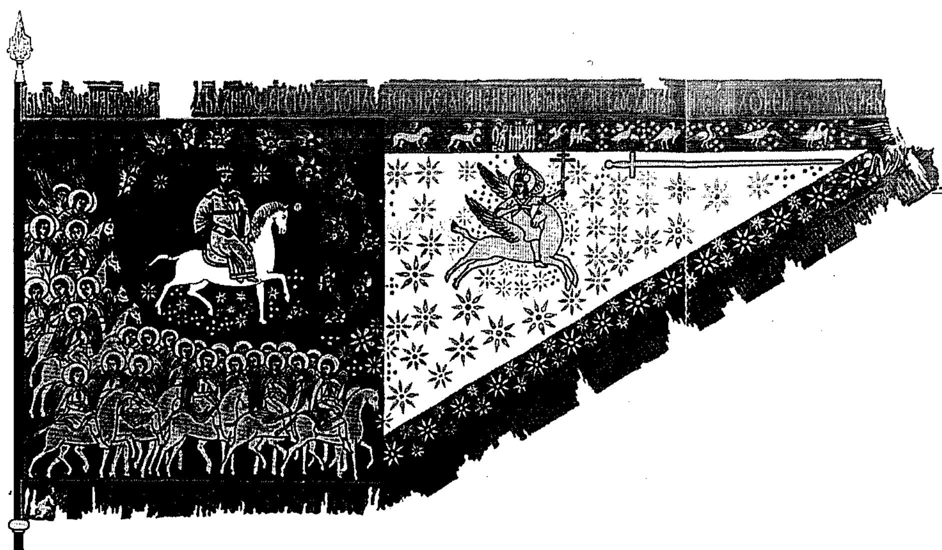


б

Фраґменти розпису. „Апокаліптичний Христос і Його воїнство“.
1714—1718 рр. З церкви св. Юрія у Дрогобичі:
а — зовнішня галерея другого поверху;
б — поблизу входу в каплицю на емпорі



Титульний аркуш книги Лазаря Барановича „Меч духовний". *1666 р.*



Військова хоругва І. Грозного „Благословенне воїнство Небесного Царя" („Воююча Церква"). *1560-ті рр. Розмір 630×220 см. За репрод.: Smith W. Les Drapeaux a Travers les Ages et Dans le Monoe Entier // Librairie Artheme Fayard, 1976.— P. 72 (copyright edition)*

(Об 19, 11; 14). Вершник посередині унаочнює апокаліптичне явлення Ісуса Христа, цитата з Об'явлення пояснює образ: „Очі Його немов полум'я огняне, а на голові Його багато вінців. Він ім'я має написане, якого не знає ніхто, тільки Він Сам. І зодягнений був Він у шату, покрашену кров'ю. А Йому на ім'я Слово Боже... А з Його уст виходив гострий меч, щоб ним бити народи. І Він пастиме їх залізним жезлом, і Він буде топтати чавило вина лютого гніву Бога Вседержителя“ (Об 19, 12; 13; 15).

Батальний характер подій: військові шатра, хоругви над ними, кінне небесне воїнство — доповнює сцена битви ангелів з єретиками, яку очолює архистратиг Михаїл, що перемагає диявола. Ангели зображені під пристоячими обабіч Богородиці, Михаїл під Нею в овалі; єретики становлять найнижчий реґістр загальної композиції. Сцена має ориґінальний характер подачі. Єретики представлені на колінах у вбраннях тогочасних магометан (хоча, як вказують написи, це не мусульмани), євреїв та західноєвропейської шляхти. До того ж дуже образно змальовано їхні портрети. Безперечно, автор намагався відтворити реальних людей, з характерними карикатурними рисами в їхніх образах, що йому цілком вдалося. Ці портрети, хоча в них і загострені потворні риси, очевидно, вибрані з реального життя, тоді як образи ангелів та святих — узагальнені. Отож, серед єретиків, як свідчать підписи, зображені: Копронім (?), Нестор, жид, Аполлінарій, Арій, Лютер, Кальвін, Євтихій, Декія (?). З уст усіх іновірців виходять мечі з написами, які вказують, як кожен з них докоряє Богородиці. Оскільки фарба у деяких місцях витерта, наведемо ті, що нам вдалося прочитати. Жид і Нестор, заперечуючи Божу природу Христа, кажуть, що „Марія не є Богородицею“; Лютер твердить, що „ніяка слава не повинна бути Матері Божій“; Кальвін вказує, що „Марія є служебниця Господа [...] не є Господом“, Арій і Євтихій кажуть: „Не має бути образом Христовим“, інші докоряють, що „Марія і Йосип чоловік і дружина, тому Вона не є дівою“; що Христос має лише Божу природу, що Він „не взяв тіло Богородиці“ і т. д. Єретикам протистоять ангели у білих шатах з оголеними мечами та щитами. На їхніх щитах написи-відповіді, взяті з цитат старозавітних пророків і з писань сучасніших авторів. Так, відповідь першого ангела зліва Копроніма (?)[10], який твердив, що Богородиця така ж жінка, як і всі інші, має алегоричний зміст: „Конха і перли кожна свою ціну має“; відповідь наступного за ним ангела на закиди несторіанців та євреїв звучить так: „Сама Панна Богородиця то і Христородиця разом“. Як вказує підпис знизу, вислів належить св. Кирилу. Ангел за ним, відповідаючи Аполлінарію, який заперечував людське єство Христа, використовує цитату пророка Ісаї: „Ось Діва в утробі зачне, і / Сина породить, і назвеш ім'я Йому: Еммануїл. Ісайя 7“ (Іс 7, 14). Далі ангел на щиті демонструє цитату пророка Єзекиїла: „Брама ця буде замкнена, не буде відчинена, і ніхто не ввійде в неї, бо в неї вві-*

---

* Декія — римський правитель, який переслідував християн у перших століттях. Його ім'я трапляється у зображеннях єретиків в інших композиціях „Воюючої Церкви“, однак не стверджуємо, що саме його зобразив автор хоругви з Дрогобича.

[10] Оскільки напис не виразний, ми не впевнені, що підписаний на хоругві персонаж є саме Копронім. Про Копроніма див.: Галятовський Іоаникій. Ключ розуміння.— К., 1985.— С. 288.

йшов Господь, Бог Ізраїлів, і вона буде замкнена" (Єз 44, 2). Перший від Богородиці справа ангел, що відкидає вчення Лютера, вказує, „що у великому пошануванню має бути Мати Божа", Кальвіну інший ангел відповідає, що „Бог є Господь усіх, також і Мати Божа, непристойна є річ матір'ю нашою іншою називатися". Третій ангел справа, відкидаючи закиди Арія і Євтихія, вказує, що „від Нерукотворного образу являється пошанування". Останній ангел цієї групи вміщує на щиті напис: „Із Марії і Діви вочеловічився". Символічного значення набувають поламані мечі єретиків, зображені у ногах ангелів. Посилюють ефект усієї сцени також написи з псалмів, уміщені паралельно над головами іновірців. У правому написі вказується, що своєю зброєю вони себе погубили (не дослівне передання змісту псалма 56, 7), у лівому: „Язик їх меч гострий" (Пс 56, 5; 58, 8). У середині цього ярусу вміщено чільний сюжет боротьби архистратига Михаїла з дияволом, коло меча останнього напис: „Всі від Адама согрішили". У відповідь, на щиті Михаїла вміщено слова, що стосуються Богородиці, яка переможе диявола: „Сама сокрушить голову твою". Під цією сценою зображено намет єретиків, про що вказує напис на ньому.

Слід зазначити, що у „Ключі розуміння" І. Галятовського, зокрема у проповіді на десяту неділю по Зісланні Святого Духа, є подібного змісту тексти, у яких він застерігає від учень „єретиків невірних"[11]*. Автори композиції хоругви могли користуватися ними, оскільки, як відомо, третє видання „Ключа розуміння" з додатком 12 проповідей на неділі було здійснене у Львові в друкарні М. Сльозки у 1665 р. Це видання І. Галятовський присвятив львівському єпископу А. Желіборському*[12]*.*

Майстер, що виконував хоругву, вміло оперує цитатами-алегоріями, які стосуються старозавітних пророцтв про Богородицю. Без сумніву, при виконанні такого широкого, програмного на той час твору, вимагалося, крім малярських здібностей, володіння, і то досконале, богословською проблематикою. Очевидно, не пряму участь у виконанні композиції хоругви брали також місцеві освічені братчики та парох церкви о. Стефан Кобрин, який у той час був настоятелем Святоюріївського храму, про що зазначено у фундаторському запису, вміщеному внизу композиції хоругви. Можна припустити, що сюжет „Воююча Церква" є реплікою якогось іншого, на сьогодні втраченого, твору, одначе ця думка сумнівна, оскільки у всій програмі малярства названого храму прочитується ідея, яка втілилася у цій композиції хоругви. У внутрішніх розписах та іконописі дрогобицьких Воздвиженської та Святоюріївської церков подібного твору немає, однак богородичній тематиці тут відводиться чи не провідна роль. По-перше, це грандіозна композиція вівтаря церкви Воздвиження Чесного Хреста, де представлено Богородицю з дитям Ісусом на лоні (у типі Нікопейської) в оточенні небесних сил. Як зазначає Н. Кондаков, цей тип Богоматері був паладіумом візантійського війська[13]*. Л. Міляєва слушно вказує, що стінопис Воздвиженської церкви у Дрогобичі відбиває програму зображення*

---

[11] Галятовський Іоаникій. Ключ розуміння.— С. 78—83. Висловлюємо вдячність Л. Міляєвій, яка вказала нам на паралель між сюжетом хоругви і літературними творами українських богословів XVII ст.

[12] Там само.— С. 10—11.

[13] Кондаков Н. Иконография Богоматери.— Москва, 1998.— Т. II.— С. 125—126.



Ікона „Гоніння на Церкву“ („Воююча Церква“). *Середина XVII ст. З церкви Різдва Богородиці с. Тростяниця біля Яворова. Коло вишеньських малярів. Дошка, темпера. За репрод.: Свєнціцька В., Откович В. Українське народне малярство XIII—XX століть.— К., 1991.— С. 64.*



Графічний начерк „Воююча Церква“
з „кужбушків“ Києво-Лаврської малярні.
*XVIII ст. За репр.: Жолтковський П. Малюнки
Києво-Лаврської іконописної
майстерні.— К., 1982*

давньоруських храмів з тематикою „божественного неба“, образ Богоматері з пристоячими тут виражає ідею чину Моління[14]. *Така програма вівтарного розпису була вибрана, очевидно, не випадково. Ідея могутнього заступництва Богоматері та сил небесних, візуальна подібність програми розпису з монументальним живописом св. Софії у Києві пояснювалася специфікою національного життя того часу. Розгорнуті композиції, присвячені Богородиці, демонструє також стінопис нави і бабинця церкви св. Юрія. У головній частині храму вміщена монументальна композиція на тему „Акафіста“, у бабинці на східній стіні над порталом — „Богородиця всіх страждущих“. Цей же сюжет, у дуже подібному виконанні, містить також парна (до описуваної) хоругва, створена, як вказує напис на ній, у 1712 р. Однак, цікаво, що ідентична композиція „Воюючої Церкви“ міститься на зовнішній західній галереї другого поверху церкви св. Юрія, біля входу в каплицю на емпорі (Іл. 3). Збережений фраґмент цього стінопису представляє сцену, яка вміщена у верхньому ярусі хоругви, тобто сюжет видіння Івана Богослова: небесне воїнство на білих конях та Ісуса Христа-вершника у багряниці з короною та двосічним мечем, що виходить з Його уст. Незважаючи на понищеність окремих фраґментів, впадає у вічі подібність деталей: рух коней чільних вершників обох груп, розворот першого воїна правої групи, що ніби оглядається, майже ідентичний рух коня, а також одяг і корона в апокаліптичного Христа на обох мальовилах. Ідентична композиція ангела у хмарах, за правою групою вершників, що тримає хоругву з написом. На жаль, нижня частина цього розпису не збереглася (хоча, напевно, він мав тут скорочену редакцію). Цей сюжет могли оглядати тільки під час служб у верхній церкві-каплиці, які, певна річ, правилися рідше і при обмеженій групі людей; знизу цього розпису не видно, можливо, саме тому його повторили на хоругві. Схожість цих сюжетів дає підстави вважати, що їх виконував один автор. Оскільки хоругва „Воююча Церква / Хрещення Христа“ датована 1718 р., то стінопис зовнішньої галереї церкви св. Юрія приблизно того ж часу виконання*[15]. *Прототипом зображення небесного воїнства могла стати композиція титульного аркуша книги Л. Барановича „Меч духовний“ 1666 р. У верхньому ярусі цієї гравюри вміщено дуже подібний за іконографією сюжет зі зображенням апокаліптичних вершників з мечами та коронованого Христа у центрі, з відповідними написами з Об'явлення Івана Богослова.*

Мілітаризований образ апокаліптичного Христа в іконографії українських творів здобув особливу популярність у XVII ст. Причини, що спонукали до появи такого, власне, неканонічного зображення, були зумовлені складною ситуацією тогочасного життя. Чи мав на меті автор хоругви таким сюжетом залякати „лжепророків“, які представлені в образі зачинателів різних християнських учень, не визнаних ні Католицькою, ні Східною церквами? Можливо, так. Нагадаємо, що канва сюжету на цій пам'ятці спрямована на захист чеснот Богородиці, проголошених на різних церковних соборах. У час наступу Реформації, а її сліди були відчутними на Волині у XVII ст., велася полемічна

[14] Мілясва Л. До питання про генезис стінопису в культовому дерев'яному зодчестві слов'ян // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках.— К., 1983.— С. 65.

[15] Як указує Л. Міляєва, це 1714—1718 рр. Див.: Там само.— С. 62.

боротьба тогочасних українських діячів: А. Радивиловського, Л. Барановича, І. Галятовського та ін. Кожен з цих авторів особливу увагу приділяв прославі Богородиці.

Генеза сцени захисту Богородиці від учень реформаторів, що вміщена на хоругві, не могла сягати раніше початку XVII ст., тобто часу, коли вони стали поширюватися на українських землях. Як припускають В. Свєнціцька та В. Откович, подібний іконографічний варіант „Воюючої Церкви" виник у колі Києво-Печерського монастиря на початку XVII ст. „у період активної боротьби українського населення в зв'язку з намаганням запровадити унію, пожвавленою діяльністю протестантизму та завойовницькими нападами магометан"[16]. Однак композиція, про яку писали автори, має дещо інший іконографічний варіант, у якому йдеться саме про Церкву, а не конкретно про Богородицю. Цікаво, що на цій композиції, крім перечислених іновірців, трапляються також єзуїт та папа римський. Автор хоругви у перелік єретиків їх не включив (як не включив також магометан та ін.). Це вказує на належність замовників до унійного середовища. Складним залишається питання встановлення авторства пам'ятки. Хоругва виконана фаховим малярем, однак певні елементи примітиву — це аж ніяк не применшує вартости твору — у ньому відчутні. На час дослідження хоругва не розчищена, що, однак, не заважає висловити деякі припущення. За манерою письма, трактуванням окремих деталей, вирішенням тла вона близька до храмової ікони „Покрова" 1712 р. з церкви у Рихвальді (тепер Овчари), що, як вказує підпис, належить пензлю Івана Медицького[17]. Можливо, хоругву 1718 р. зі сюжетом „Воююча Церква" і стінопис другого поверху зовнішньої галереї Святоюріївської церкви у Дрогобичі виконував саме цей маляр, однак це питання вимагає окремого дослідження.

Детальніше розглянемо три подібні між собою композиції варіанта „Воюючої Церкви". Одна міститься на процесійній (двосторонній) іконі середини XVII ст., що надійшла з церкви Різдва Богородиці у Тростянці поблизу Яворова (Львівська обл.) і, як вказують В. Свєнціцька та В. Откович, виконання котрої належить до кола вишенських малярів[18] (Іл. 6). Як пояснює напис у верхній частині ікони, вона відображає „Гоніння на Церкву". Друга — це графічний начерк „Воююча Церква" XVIII ст. з „кужбушків" Києво-Лаврської малярні (Іл. 7). Останній розрахований на живописне виконання, оскільки в ньому зазначено кольори

---

[16] Свєнціцька В., Откович В. Українське народне малярство XIII—XX століть.— К., 1991.— С. 64.

[17] Викликає сумнів авторство ікони „Преображення" з цієї ж церкви у Рихвальді. Як вказує підпис на ній, її виконував С. Медицький у 1712 р. Ікону опублікував Р. Біскупський у статті: Sztuka kościoła prawosławnego i unickiego na terenie diecezji Przemyskiej w XVII i pierwszej połowie XVIII wieku // Польща — Україна. 1000 років сусідства.— Перемишль, 1994.— Т. 2.— С. 365, 369. Однак, як записано у синодику Воздвиженської церкви, маляр з таким іменем помер у 1689 р. Див.: Скоп Л. Нові дані про художнє життя дрогобицьких іконописців XVI—XVIII століть // Сакральне мистецтво Бойківщини.— Дрогобич, 1997.— С. 84. Про ряд підписаних та датованих творів Івана Медицького, що зберігаються у Польщі, зокрема, див.: Kornіecki M. Obrazy i „ikony" Jana Medyckiego. Przyczynek do dziejów malarstwa na karpatskiej prowincji w początku XVIII wieku // Biuletyn Historji Sztuki.— Warszawa, 1993.— N 2—3.— S. 249—254.

[18] Ікона зберігається в НМЛ. Репрод.: Свєнціцька В., Откович В. Українське народне малярство...— С. 65.



Гравюра „Воююча Церква“, видана на основі друкованого тезису, що його підніс Д. Йосифович суздальському та юріївському єпископові Варлааму Леницькому у 1720 р. *За репр.: Ровинский Д. Русскія народныя картинки.— Санкт-Петербург, 1881.— Кн. III.— № 795*



Хоругва польських військ другої половини XVII ст.
(на початку XX ст. зберігалася в Артилерійському музеї у Петербурзі).
За репр.: Choragiew polska z XVIII wieku // Biesiada Literacka.— Warszawa, 1910 (1).— S. 512

окремих деталей. Третя — це зображення „Церкви від єретиків гонимої“ 1720 р., що ввійшло до складу тезису, який Д. Йосифович підніс суздальському та юріївському єпископові Варлааму Леницькому, а пізніше виданий окремою гравюрою з розгорнутим написом-поясненням, уміщеним внизу, де проводяться паралелі з текстами Об'явлення[19] *(Іл. 8). Як ми вказували, три перечислені зображення дещо відрізняються символікою від такого образу на хоругві 1718 р. з дрогобицького храму св. Юрія. У цих творах основна увага приділяється символу земної воюючої Церкви Христової, яка уособлюється з кораблем. Ця алегорія була поширеною ще у ранньохристиянському мистецтві, з того ж періоду відомі її найраніші зображення.*

У творах українських богословів вона появляється з середини XVII ст., зокрема, І. Галятовський у „Ключі розуміння“ (1659) писав: „Називається церква свята кораблем, а світ морем, так говорить псалмоспівець: „це море велике і просторе“. Далі каже: „тут кораблі перепливають“ [...] Учителі церковні, пояснюючи духовний зміст цих слів, морем світ, кораблем церкву називають, в якому апостоли знаходяться. Бурі морські означають неприятелів відомих, людей злих і невірних. Вітер супротивний означає неприятелів невідомих, духів злих, які той корабель, церкву святу, на бурхливому світовому морі носять, турбують і переслідують, для того написано: „Багатьма скорботами ввійдете в царство Боже“[20]*. Ідентичну алегорію Церкви і вірних знаходимо у передмові до читача книги Л. Барановича „Меч духовний“ (1666)*[21]*. Очевидно, саме у цей період появилася композиція, що майже з точністю ілюструє наведені слова. Цікаво, що у згаданій композиції титульного аркуша книги Л. Барановича „Меч духовний“ у нижньому ярусі зображена битва двох кораблів (Іл. 4). На першому Христос, архистратиг Михаїл та святі Церкви, на другому, який потопає, невірні єретики з характерними для таких образів потворними рисами обличчя та у широкополих капелюхах. На іконі середини XVII ст. із західноукраїнських земель, начерку XVIII ст. з кужбушків Лаврської малярні і гравюрі того ж часу представлено Церкву-корабель з вітрилами та високим хрестом посередині. На кораблі перебувають вірні: патріархи, мученики, монахи. Як пояснює напис на іконі, „кормчий церкви Христової“ — Ісус Христос. Звідусіль на Церкву-корабель нападають невірні. Причому, на відміну від зображення на дрогобицькій хоругві, їх набагато більше. Крім реформаторів, тут єзуїт, латинські архиєреї, магометани, на начерку з „кужбушків“ також Епікур та кінні озброєні воїни, серед яких уміщено римських імператорів, що переслідували християн у перших століттях. Зліва зверху на обох творах представлено апокаліптичну блудницю та великий Вавилон. У лівому нижньому куті — пащу пекельного змія, що пожирає неправедних грішників. Аналогічний останньому сюжет відтворено у сцені композицій „Страшного суду“. Взагалі, програма „Воюючої Церкви“ має деякі образні й композиційні аналогії зі сценами страшних судів. Насамперед, це представлення*

---

[19] Ровинский Д. Русскія народныя картинки.— Санкт-Петербург, 1881.— Кн. III.— С. 178—180; Жолтовський П. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні.— К., 1982.— С. 13.

[20] Галятовський Іоаникій. Ключ розуміння.— С. 86.

[21] Баранович Лазар. Меч духовний.— Чернігів, 1666.

Церкви Небесної у верхньому ярусі, зображення апокаліптичних сюжетів, а також „пащі адової", однак акцент у композиціях „Церкви воюючої" ставиться на діяння Церкви Земної, „видимої, воюючої", на захист правдивої віри. Як застерігає І. Галятовський у цитованому нами творі, „кожна людина духовна і світська повинна судові церковному на синодах вселенських коритися, бо кожен чоловік може в помилку впасти, а церква вселенська, за вченням глави своєї, Христа Збавителя, завжди правдиву віру зберігає, ніколи не помиляється"[22].

Схожість сюжету хоругви „Воююча Церква" з гравірованими тезами, що у той час були досить поширеними у колі української інтелігенції, підкреслює Л. Міляєва[23]. *Значний розвиток алегоричних зображень в українському мистецтві, зокрема графіці, другої половини XVII ст. зумовлений поширеною на той час „емблематичною поезією", і тези серед таких пам'яток стали досить популярними. М. Гембарович вказує, що тези, відомі у цілій Європі, містили зміст (назву) докторських захистів або підсумок наукового чи теологічного диспуту*[24]. *П. Жолтовський зазначає, що у XVIII ст. „серед студентів Київської академії процвітало складне мистецтво алегоричних композицій для тезисів та конклюзій"*[25]. *Серед відомих українських пам'яток цього виду виділимо друковану тезу 1690-х років, присвячену ректорові Києво-Могилянського колегіуму — Прокопу Калачинському. Тут цікаво те, що напис латинською мовою внизу зображення вказує, що це „Labarum..." У латинських текстах, якими часом підписували епітафії та панегірики, цей термін уживався для позначення знамена і в такому значенні виступав синонімом до „vexillium" (прапор, хоругва)*[26]. *Отож, виникає деякий зв'язок між тезами, натрунними хоругвами та конклюзіями (останні, як вказує В. Лозинський, друкувалися або малювалися на тканині, містили портрет померлого та його останню сентенцію чи якийсь символічний текст*[27], *тобто умовно становили перехідний варіант між тезами та надтрунними хоругвами). Зразком для виконання українських друкованих тез послужили західноєвропейські варіанти. Звернемо увагу на принцип компонування зображень на українських панегіриках Р. Заборовського, В. Ясинського (1691), Р. Копи (1740), І. Мазепи (1706)*[28] *та ін. Усі вони відрізняються ярусним варіан-*

---

[22] Галятовський Іоаникій. Ключ розуміння.— С. 87.

[23] Міляєва Л. До питання про генезис стінопису...— С. 62.

[24] Цит.: Kozina I., Ostrowski J. Chorągwie nagrobne // Sarmatia semper viva: Zbiór studiów ofiarowany przez przyjaciół prof. Dr. hab. T. Chrzanowskiemu.— Warszawa, 1983.— S. 107.

[25] Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVII—XVIII ст.— К., 1983.— С. 75.

[26] При описі львівської церкви отців бернардинів у документах, що охоплюють 1460—1754 pp. і містяться у хроніці-некролозі львівських отців бернардинів під назвою „Liber vitae seu catalogus fundatorum, confratrum et benefactorum ñonventus Leopoliensis...", для означення хоругви вжито латинські терміни „in medium ecclesiae propendet labarum" або „ex testitudine pendebat dim vexillum". Див.: Janicki M. Chorągwie nagrobne czyli nagrobki chorągiewne i rycerski obrządek pogrzebowy // Studia i materiały do historii wojskowości.— Warszawa, 1998.— Т. XXXIX.— S. 93; також див.: Mańkowski A. Chorągwie nagrobne w kościołach ziem pokrzyżackich.— Pelpin, 1933.— S. 4. Цей автор вказує, що для означення натрунних хоругов уживалися словосполучення „vexilla epitaphialia", „vexillum funebre", „vexillum cum inscriptione".

[27] Цит.: Kozina I., Ostrowski J. Chorągwie nagrobne.— S. 106.

[28] Відомим був відбиток тези, присвяченої Івану Мазепі, на білій тафті (наприкінці XIX ст. зберігалася у збірці Свідзінського у Варшаві). Див.: Ровинскій Д. Русскія народныя...— Кн. III.— С. 696.



Мініатюра з зображенням персоніфікації Небесної і Земної Церкви. „Hortus Deliciarum“. *1170—1190-ті рр. За репр.: Lexikon der Christlichen Ikonographie.— Rom; Freiburg; Basel; Wien, 1990.— Bd. 2.— S. 521, Il. 4*

том подачі композиції, декоративно-ритмічною побудовою твору і за цією ознакою становлять аналогію до характерної композиції сюжету „Воююча Церква" на хоругві з дрогобицького храму св. Юрія (подібну композицію також має гравюра 1704 р. „Облога Почаївської лаври" авторства Н. Зубрицького). Спільна у цих творах передача ідеї алегоричними образами, які доповнюються детальними підписами. Написи стають окремим елементом композиції і відіграють роль декору. Подібна композиційна схема була типовою у львівському релігійному малярстві XVII ст.[29] *З близьких за композицією творів слід також згадати польську військову хоругву другої половини XVII ст.*[30], *яка складається з двох ярусів: у центрі зверху закомпонована Богородиця на тлі намету, обабіч навколішки дві постаті, одна з них з булавою (припускається, що вона представляє короля Яна Казимира*[31]*), позаду Марії — сцени битви, на передньому плані військові на конях на пейзажному тлі (Іл. 9).*

*Характерно, що батальний сюжет „Воююча Церква" особливо надавався для композиції хоругви, яка є символом перемоги Церкви, війська та ін. (в іконостасній стіні тогочасних церков подібний сюжет не зображався). Немає відомостей про українські хоругви з аналогічним сюжетом, однак військових хоругов з першої половини XVII ст. взагалі не збережено, а з наступного часу — середина XVII — 70-ті роки XVIII ст.— знаємо лише 14 пам'яток**. *Цікаво те, що з цієї групи українських хоругов дві мають подібні асоціативні аналогії. Перша — це велика морська хоругва Запорізького війська 50—70-х років XVIII ст., на якій на одному боці зображена посередині галера з козаками, праворуч, у верхньому куті, півфігура благословляючого Христа на хмарах; у лівому навпроти — архистратиг Михаїл на повен зріст в обладунках та піднятим оголеним мечем. По периметру вміщено напис: „СІЄ ЗНАМЯ В ВОЙСКО ЄЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА ЗАПОРОЖСКОЕ НИЗОВОЕ ЗДЬЛАНО КОШТО ПЬХОТИ ВОЮЮЩЕЙ ТОГОЖЪ ВОЙСКА ПО ЧЕРНОМ МОРЮ ТАКОЖЪ ПО РЬКАМ ДНЕПРУ И ДУНАЮ" (розмір 1,62×2,31 м)*[32]. *Зберігається асоціативна паралель „Воюючої Церкви" у символі корабля з Христом-керманичем та вірними і реальною галерою запорожців, які перемагають завдяки заступництву Христа та архистратига Михаїла. Інша пам'ятка — військова хоругва Самарського куреня Запорізької Січі з датою 1772 р., 24 червня*** *має іншу іконографію (розмір 0,54×3,84 м). На ній у картуші зображено архистратига Михаїла у типі апокаліптичного вершника, що скаче на червоному крилатому коні. Поясна частина й обличчя архангела розвернуті у фас, руки витягнуті на рівні пояса в сторони. У правій руці воїн тримає спис, у лівій — загорнуту книгу, на якій півфігура Христа. Через ліве*

---

[29] Mańkowski T. Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku.— Lwów, 1936.— S. 64.

[30] На початку XX ст. зберігалася в Артилерійському музеї в Петербурзі. Див.: Chorągiew polska z XVII wieku // Biesiada literacka.— Warszawa, 1910 (1).— S. 512 (автор не вказаний).

[31] Там само.

* З тих, що на сьогодні дослідникам відомі. Не врахована інформація щодо музеїв Росії, у яких, можливо, зберігаються подібні українські твори.

[32] Теперішнє місцезнаходження пам'ятки не відоме. На початку XX ст. зберігалася в Ермітажі. Репрод.: Макаренко М. Запорізькі клейноти в Ермітажі. Корогви // Україна.— К., 1924.— Мал. 1.

** Зберігається у Харківському історичному музеї, № 7011.

плече перекинуто плащ золотистого відтінку. Крила темного, майже чорного кольору підняті догори. На голові у Михаїла корона; уст торкається сурма — образ, який створено на основі Об'явлення Івана Богослова (Об 6. 3; 8. 6—19; 5. 1—10)[33]*. Обабіч картуша хрест, місяць та зорі, що уособлюють божественне небо, хрест — символ Спасителя. Цікаву інформацію на цю тему подає також П. Жолтовський, який вказує, що до 1941 р. у Харківському історичному музеї зберігався прапор кінця XVII ст., на якому були зображені „дві батальні картини з текстами, запозиченими з „Неба Нового" І. Галятовського". Обидві сцени мали зображення битви візантійців з готами, в яких греки перемогли завдяки чудесному заступленню Богородиці*[34]*. Цей же автор слушно зауважує про можливість повторення композиції військової хоругви, у якій зображалися батальні події, на гравюрах тогочасних українських видань. З таких пам'яток автор виділяє авантитул „Києво-Печерського патерика" 1661 р., де у центрі вміщено образ крилатої Богородиці в царській короні, що покриває плащем картуш з гербом. Прототипом для цієї пам'ятки міг бути прапор, надісланий Богданові Хмельницькому з Москви*[35]*. Опис його зафіксований у Д. Бантиш-Каменського*[36]*. Копію прапора, надісланого Іванові Самойловичу з Москви, очевидно, вміщує авантитул „Синопсиса" київського видання 1680 р. і т. д.*[37]

На нашу думку, генеза близького за змістом сюжету „Воююча Церква" в українському іконописі сягає часу, давнішого, ніж XVII ст. Дещо інший варіант іконографії „апокаліптичного воїнства", який представлений на хоругві, у стінописі зовнішньої галереї дрогобицької церкви св. Юрія та титульній гравюрі з книги „Меч духовний" 1666 р., знаходимо також на двох пам'ятках неукраїнського походження. Це військова хоругва Івана Грозного 1560-х років, зображення якої містить композицію на тему „Благословенне воїнство Небесного Царя" (Іл. 5). Складна композиція твору представляє архангела Михаїла верхи на коні попереду війська. Його іконографія дуже близька до такого ж зображення на українській січовій хоругві Самарського куреня, про яку згадано раніше. Тут Михаїл у лівій руці тримає хрест, праву поклав на груди. Постать коня і вершника вписана у коло із зірками, що символізує небо. За ним зображене кінне небесне воїнство. Посередині, в колі з зорями,— апокаліптичний Христос на білому коні. Зверху над ним і праворуч — серафими. Композицію супроводжують ті ж написи з Об'явлення, що й на дрогобицькій пам'ятці у цьому сюжеті. Написи з видіння Івана Богослова вміщено також по периметру хоругви 1560-х років. На куті полотнища, яке має форму довгого прямокутника зі зрізаним по діагоналі нижнім правим кінцем (фактично, композиція підпорядкована формі тканини) вміщено меч: „А з Його уст виходив гострий / меч, щоб ним бити народи" (Об 19, 15). Вражає розмір пам'ятки: 2,20×6,30 м.

---

[33] Слід зазначити, що в XVII ст. апокаліптична тематика набула значного поширення в українському суспільстві, що великою мірою відображають друковані видання, зокрема, „Толковання на Апокаліпсис" (К., 1625).

[34] Жолтовський П. Український живопис XVII—XVIII ст.— К., 1978.— С. 235.

[35] Жолтовський П. Художнє життя...— С. 26—27.

[36] Источники Малороссійской исторіи, собранные Д. Н. Бантышемъ-Каменскимъ и изданные О. Бодянскимъ.— Москва, 1858.— Ч. 1.— С. 48.

[37] Жолтовський П. Художнє життя...— С. 27—29.

Нагадаємо, що подібна іконографія сюжету на цю ж тему „Благословенне воїнство Небесного Царя" відтворена на іконі початку 50-х років XVI ст., що призначалася для Успенського собору Московського кремля[38]. *Скоріш за все, ця ікона стала прототипом для композиції хоругви Івана Грозного 1560-х років. Рух воїнства на іконі відбувається справа наліво, на хоругві навпаки.*

Батальні сцени мають також деякі інші ікони, зокрема пам'ятка першої половини XV ст., на якій зображена битва новгородців з суздальцями. У цій битві завдяки заступництву ікони Богородиці Втілення (яка прославилася чудами і дістала назву Знамення) новгородці перемогли. Подібні сюжети були поширеними серед усіх християнських народів, починаючи від епохальної перемоги Константина Великого у битві з римським полководцем Максенцієм (312), описи якої відомі за літературними, а згодом малярськими творами візантійських авторів (зображення сюжету „З'явлення хресного знамена царю Константину", до речі, є на іконі цокольного ярусу іконостаса 60—70-х років XVII ст. Воздвиженської церкви у Дрогобичі).

Прототипи зображення „Воюючої Церкви" відомі у західноєвропейському мистецтві. Одним з ранніх прикладів, який якраз міг би виступати прообразом того варіанта сюжету, що відтворений на хоругві з дрогобицького Святоюріївського храму, є мініатюра 1170—1190-х років (Іл. 10), де представлено Земну і Небесну Церкву та бій ангелів з дияволами у верхньому ярусі[39]. *Іншим раннім прикладом варіанта, відомого за українською іконою XVII ст. „Гоніння на церкву" з Тростяниця на Яворівщині, є втрачений твір XV ст. з парафіяльного костелу в Ґданську*[40]. *Як зауважує польський дослідник Ю. Хросцицький, подібна тематика в італійському та нідерландському мистецтві особливо поширилася у XVII ст.*[41]

Композиція „Воююча Церква" на хоругві 1718 р. є цікавим прикладом своєрідного полемічного жанру у тогочасному українському малярстві. Ця пам'ятка, яка представляє рідкісний варіант синтезу західного мистецтва з традиціями національної іконографії, повинна посісти належне місце серед творів українського іконопису. Вона ж заслуговує на увагу в контексті вивчення європейської вексилологічної спадщини.

Роксолана КОСІВ

---

[38] Іконографія зображення на цих двох пам'ятках мала на меті прославити Івана Грозного, якому після невдалих до того спроб московських князів удалося завоювати Казань, а також прирівняти його до Константина Великого, тим сам проголошуючи ідею „Третього Риму" і „Небесного Єрусалима", яким мала стати Москва. Ікона містилася в Успенському соборі московського Кремля, поряд із царським місцем. Тепер зберігається у Третьяковській галереї (Москва). Див.: Перевезенцев С. Тайны русской веры.— Москва, 2001.— С. 298. Про цю ікону також вийшла друком окрема стаття польської дослідниці Б. Домб-Калиновської: Dąb-Kalinowska B. „Cerkiew Wojująca". Ikona czy wyobrażenie? // Biuletyn Historii Sztuki.— Warszawa, 1998.— N 1—2.— S. 7—23.

[39] Lexikon der Christlichen Ikonographie.— Rom; Freiburg; Basel; Wien, 1990.— Bd. 2.— S. 521.

[40] Chrościcki J. Projektanci i wykonawcy katafalków z 1 połowy XVIII w. // Rokoko. Studia nad sztuką 1 połowy XVIII w. Materiały sesij Stowarzyszenia Historyków Sztuki.— Warszawa, 1970.— S. 241.

[41] Там само.— S. 242.

З ІСТОРІЇ СТАНОВЛЕННЯ ЦЕРКОВНОГО ВІТРАЖА

Упродовж віків сакральний вітраж успішно розвивався паралельно з іншими видами мистецтв, при цьому визначальним фактором його розвитку була і залишається архітектура. Найвідоміші періоди розвитку сюжетного вітража припадають на Середньовіччя, перейняте пластичними ідеями готики, та на кінець XIX — початок XX ст. Другорядне місце вітраж займає у добу Відродження, а також у світських та сакральних спорудах XVII—XVIII ст., для яких характерна виразність барокової стилістики. У період класицизму вітраж з його тяжінням до імітації гри світла і тіні також не був дуже поширеним в архітектурі.

Своєрідним феноменом в історії мистецтва став готичний вітраж. У період „палаючої готики“ (XII—XV ст.) формуються провідні засади композиційного, колористичного та образно-змістового виразів вітража, що, сягнувши рівня досконалого технологічного виконання, набирає виразної емоційної напруги та набуває глибокого богословського змісту. Це стосується великих кольорових вікон готичного храму, кількість яких створює враження браку маси стіни. Її місце займає кольорова прозора скляна конструкція зі свинцевими протяжками, вмонтована у металевий чи дерев'яний каркас. Ритмічне розміщення віконних отворів, заповнених склом, стає в інтер'єрі споруди художнім засобом величезної сили. На готичних вітражах, що вимальовуються у видовжених за формою стрільчастих вікнах, перед глядачем постає певна система християнської символіки, церковних канонів, історичні події, складні літургійні сцени, розміщені одна під одною. Все це відтворюється з допомогою специфічного, єдиного у своєму роді поєднання двох матеріалів: металу та листового кольорового скла.

Вітражне мистецтво Середньовіччя демонструє зразки високої художньої майстерности та технологічні здобутки у цій галузі. Це цілком сформований вид монументально-декоративного мистецтва зі своїми чітко реґламентованими „законами“, композиційними рішеннями, колористичною гамою та особливими засобами художнього виразу. При цьому треба наголосити: храмовий вітраж — різновид мистецтва, ознаки якого зумовлені, насамперед, якісним виконанням та особливос-

тями технологічних процесів, що тісно пов'язані з виробництвом листового скла та металу. Відповідно до цих факторів, вітраж у храмовій архітектурі Середньовіччя сприймався по-різному: для теолога він був найперше ілюстрацією „святого письма“, що символізувало світло духовне. Для простої людини стіна з масою кольорового світла мала означати народження „чуда“ — чогось надзвичайного. За зовнішньою ефектністю сприйняття та використання специфічної обробки кольорового листового скла мистецтво вітража можемо порівняти хіба що з ювелірством. Це зумовлено передусім подібністю технологій обробки скла як коштовних та напівкоштовних каменів.

Вітраж — це різновид мистецтва, яке має притаманні тільки йому „художні секрети“. Зокрема, на вітражах періоду „палаючої готики“ завжди були два кольори як чинники, що реґулювали насиченість чи тьмяність зображеної сцени. Такі зіставлення не можна вважати випадковими: синє скло різних відтінків та насичености має найбільшу здатність пропускати сонячне світло. А червоне скло, коли світла багато, темніє, вбираючи його у себе. У Середньовіччі саме ці кольори широко застосовувались у мистецтві створення храмового вітража. Майже на всіх вікнах архітектурних споруд західного християнського обряду орнаментальні тла викладені фраґментами у цих двох кольорах. Це було зумовлене ще однією важливою обставиною: у всяку погоду — сонячну чи похмуру — зображення на вікнах було яскравим та насиченим. Синій і червоний кольори, вбираючи світло, випромінювали відтінки своєї гами, а отже, цілий день вікна не втрачали яскравости кольору. У період розквіту вітражного мистецтва Середньовіччя величними творами скляного монументально-декоративного мистецтва прикрашали храми Франції (Руан, Париж), Німеччини (Фрайбурґ, Кельн, Регенбурґ), Іспанії та багатьох інших європейських країн.

Високий рівень готичного вітража мав великий вплив на розвиток цього виду мистецтва у наступних століттях, а тогочасні технологічні особливості виготовлення та обробки листового скла лежать в основі створення кольорових вікон у середині XIX ст., коли вітраж був відроджений як вид монументального храмового мистецтва. Зацікавлення філософів, істориків, архітекторів, мистецтвознавців того часу художніми досягненнями епохи Середньовіччя привернуло увагу й до вітражного мистецтва. Англійські, французькі, німецькі архітектори звертаються до готичної архітектури, її головних конструктивних та образних чинників — до знаменитого стрільчастого склепіння та „фантастичної“ гри кольорового світла у складному плетиві скла та металу. У країнах Європи це зацікавлення супроводжувалося масовим відновленням середньовічних архітектурних споруд. Наведемо кілька історичних прикладів.

У 50-ті роки XIX ст. в Оксфордському університеті навчався Вільям Морріс, з ім'ям якого пов'язане відродження англійського вітража того часу. У своїх теоретичних та практичних роботах він неодноразово звертався до старого середньовічного вітражного мистецтва. У 70-літньому віці, згадуючи роботи, пов'язані з готичним вітражем, В. Морріс писав, що порядок добору кольорового скла у часи Середньовіччя просто неймовірний, а використання свинцю надзвичайно майстерне, та що „для розуміння всього цього нам треба повернутись у XIII ст.

і спробувати там знайти відповідь“[1]. *Англійська фірма „Античне скло“ („Antik Glas“), що працювала наприкінці XIX ст., поставила собі за мету розгадати секрети виготовлення кольорової термостійкої фарби для термічної обробки листового скла. На основі цих досліджень відновлено і впроваджено у виробництво цілу низку технологічних прийомів, якими користувались майстри Середньовіччя*[2].

Велика кількість вітражних фірм (їх налічувалося понад двадцять), які працювали із середини XIX ст., свідчить про зацікавлення англійців вітражним мистецтвом. Майстри-вітражисти найпершим своїм завданням бачили вивчення технологій виготовлення кольорових вікон періоду „палаючої готики“. А проте вони не спинялися на досягнутому. Так, уже згадуваній фірмі „Antik Glas“, зокрема, належить винахід червоного барвника для скла, що зробив її знаменитою в усій Європі.

Наприкінці XIX ст. готичним вітражем займались провідні історики Німеччини П. Франкль та Р. Браннер, знаменитий французький теоретик архітектури Е. Віолле де Дюк та Жан-Батіст Лассіс. Французькі вчені охоплювали своєю діяльністю не тільки вузьку галузь реставраційних робіт. Вони закладали мануфактури з виготовлення гутного скла різного призначення, а також порцеляни, керамічної фарби. Ежен Віолле де Дюк, збудувавши у 1860-х рр. собор у Клермон-Феррані, ввів у композицію фасаду наповнену кольоровим склом і популярну в добу Середньовіччя „готичну троянду“. Багато часу цей дослідник присвятив вивченню технологій, які використовували майстри-вітражисти у XII—XIII ст. і які він описав у розділі про живопис на склі в архітектурному словнику[3].

Треба згадати і про розвиток тогочасного світського вітража, що помалу ставав невід'ємною частиною інтер'єрів житлових приміщень. Із середини XIX ст. у широкомасштабне будівництво великих міст Європи входить індустрія Нового Світу. З часом технічні та соціальні феномени привели до значних змін у суспільному житті Європи. У будівництво впроваджуються нові технології та матеріали — чавун і залізо, що у поєднанні зі скляними модулями стають звичними в архітектурних комплексах. У центральних районах Лондона, Парижа, Берліна та інших великих міст Європи з'являються криті склом базари, пасажі, великі торговельні центри.

У Європі звичними стають технічні, наукові, будівельні, сільськогосподарські виставки, на яких інженери, конструктори, архітектори демонструють свої досягнення. Від середини XIX ст. такі виставки відбуваються в Англії (1851), Франції (1855—1900), Італії (1906), Австрії (1907) та багатьох інших країнах. Зокрема, 1851 р. на „Великій виставці“ у Лондоні представлено „Кришталевий палац“ — маніфест архітектурних та будівельних можливостей скла і металу[4]. *Ціла споруда була виконана зі скляних блоків, а стіни та стеля — з листового скла. Це був перший проект, який продемонстрував нове практичне використання листового скла у будівництві.*

[1] Die Welt der Glasfenster Zwoelf Jahrhunderte abenlaendischer Glasmalerei in ueber 500 Farbbilder.— Wien, 1977.— S. 151.

[2] Там само.— S. 153.

[3] Там само.

[4] Фремптон К. Современная архитектура.— Москва, 1990.— С. 54.

„Щоб піднести культуру на вищий рівень, ми зобов'язані, незалежно від того, хочемо цього чи ні, змінити нашу архітектуру. Це стане можливим, якщо стіни перестануть відгороджувати нас від навколишнього світу. Та ми можемо досягти цього тільки засобами скляної архітектури, яка дозволить світлу сонця, місяця та зірок потрапляти до кімнати не тільки крізь вікно, але й крізь стіни, зроблені цілковито зі скла — кольорового скла" — так уважав Пауль Шеєрбарт у праці „Скляна архітектура" (1914)[5].

„Сецесійному" вітражу в архітектурі того часу приділялася чи не найбільша увага. Після славетної Кельнської виставки „Werkbund" у 1914 р. робота одного з найпрогресивніших архітекторів Бруно Таута „Скляний павільйон" стала підтвердженням широкого застосування конструкцій з металу та листового скла. Засадничо важливими у цій мистецькій акції були гасла, що прикрашали стіни павільйону: „Скло відкриває нову еру", „Кольорове скло знищує ненависть", „Світ потребує прозорості" та інші. Ця скляна споруда була спроектована у дусі готичного собору і дістала назву „Корона міста" („Stadtkrone")[6].

У першій третині XX ст. по всій Європі виконується велика кількість вітражних проектів як у новостворених, так і у старих архітектурних спорудах. Високий рівень вітражного мистецтва „нового стилю" витримано при створенні Цісарського палацу в Іспанії. В інтер'єр костелу Святої Родини та Царської церкви (Guelle-Kirche) художник-архітектор Дон Ойсебіо вводить кольорові вітражі з рослинними орнаментами. Австрійський художник Карл Макінтош, виконуючи архітектурні проекти, запроваджує як елемент інтер'єру вітражні вікна з найрізноманітнішими зображеннями. Однак чи не найдинамічнішого розвитку вітражне мистецтво набуває у Новий період (Art Nouveau) у Франції. Дві добре знані мистецькі організації — „Нове мистецтво" та „Модерн" — у той час виконують численні кольорові вітражні композиції. На початку XX ст. у цих організаціях працював тоді ще маловідомий художник Л. Тіффані[7].

Короткий огляд історичного матеріалу засвідчує, що розвиток західноєвропейського мистецтва має два особливо виразні періоди розквіту сюжетного вітража: XII—XV ст. та кінець XIX — початок XX ст. Саме тоді сакральне вітражне мистецтво набуває найбільшого розвитку: спочатку — тільки у храмовому інтер'єрі, пізніше — у світському. Для західноєвропейської християнської традиції характерне введення в інтер'єр саме храмової споруди вітражних вікон із сюжетами релігійної та історичної тематики, покликаними символізувати поняття духовного світла й утверджувати християнство як віросповідання.

В українському монументально-декоративному мистецтві храмовий вітраж пройшов довгий шлях становлення — від орнаментальних композицій до складних сюжетних зображень, що у XX ст. посіли одне з почесних місць у культурі східної християнської традиції. Сьогодні важко визначити, який вигляд мали вітражні вікна у давнину — час нещадно знищував ці твори мистецтва. На підставі наукових публікацій

---

[5] Цит. за: Фремптон К. Современная архитектура.— С. 172.
[6] Там само.— С. 172.
[7] Zwoelf Jahrhunderte abenlaendischer Glasmalerei in ueber 500 Farrbbilder.— Freiburg, 1977.— S. 155.

та архівних можливо у певній хронологічній послідовності простежити використання кольорових вікон в українських церковних спорудах.

Віконне скло на території Західної України було відоме здавна. Про це свідчать, зокрема, розкопки в селі Комарові Чернівецької области, де знайдено датовану III ст. склоробну майстерню з великою кількістю скляного бою, керамічними формами для видування посуду, інструментами для обробки скломаси та уламками листового скла. Виявлена майстерня належить до періоду розквіту римського скловиробництва. Проведені хімічні та фізичні аналізи показали: за складом це скло, виготовлене на території України[8].

Наявність уламків листового скла свідчить, що наші предки вміли його виготовляти і використовувати для своїх потреб. Не менш важливо те, що листове скло у знайденій майстерні виготовлене одним з найстаріших методів обробки листового скла — „литим". Починаючи з XI ст. застосовується продуктивніший та якісніший метод виготовлення віконного скла — лунний. У процесі обробки скломаси виробу надавали круглої форми діаметром до 22 см, краї у ньому, як на добре відомих засккленнях Софії Київської (IX ст.)[9]*, були специфічно загорнуті. Шматки такого скла знайдено при розкопках львівського Арсеналу у 1970-х рр. Тоді ж виявили металеву арматуру та її залишки, які говорять про те, що матеріалом для з'єднання на вітражних вікнах могло бути дерево. Тогочасне скло для вітражів звичайно напівпрозоре (технологія висвітлювання була ще недосконалою), мало різні відтінки, зокрема зеленуватий та жовтуватий. Відтінки кольорів залежали від кількісного вмісту металів у природному піску. Віконно-вітражне скло тривалий час не змінювалося: були „лунні" скельця, які заповнювали вікна орнаментальними площинами, щільно вкритими круглими фрагментами.*

Літописні джерела розповідають про вітражні вікна та скляний посуд Холма, Галича, Теребовлі та інших міст Руси-України[10]*. Зокрема, 1958 р. в Переяславі-Хмельницькому знайдено склоробну майстерню, датовану IX ст. Серед знахідок, крім залишків посуду, різноманітних глиняних форм, складових шихти — деревного вугілля, поташу, зафіксовано велику кількість „круглого віконного скла товщиною 1 мм, діаметром 16,8—22,5 см із загорнутими краями..."*[11] *Автори цього дослідження вважають, що „майстерня є залишками унікальної банястої споруди, що згадується у літопису від 1089 року"*[12].

Поміж актових матеріалів 1509 р. Перемишльського міського архіву збереглися згадки про скляра Андрія, який провадив фінансові операції, пов'язані з купівлею нерухомости[13]*. Певна річ, таке міг дозволити собі тільки чоловік із заможних верств, до яких тоді належали добрі склодуви.*

---

[8] Безбородов М. Исследование стекол и стеклодельной мастерской III—IV вв. н. э. в с. Комаров.— К., 1964.— С. 14—16.

[9] Див.: Тищенко О. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII—XVIII).— К., 1992— С. 112.

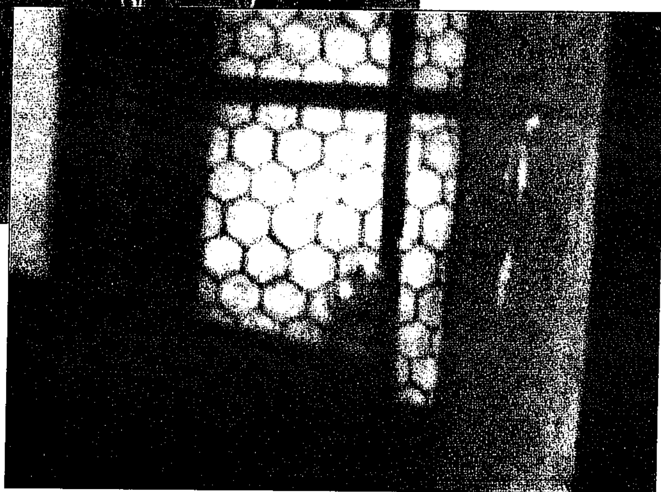
[10] Див.: Голод І. Художнє склоробство у західноукраїнських містах XV—XVII століть // Матеріали наукової конференції „Скло в Україні".— Львів, 1995.— С. 32.

[11] Сікорський М. Дослідження з слов'яно-руської архітектури.— К., 1976.— С. 146.

[12] Там само.— С. 150.

[13] Див.: Александрович В. Західноукраїнські малярі XVI ст.— Львів, 2000.— С. 62.





Інтер'єр з орнаментальним вітражем.
Різдво Богородиці Йова Кондзелевича.
Близько 1722 р., с. Вощатин (Загорівський монастир). НМЛ



Інтер'єр з орнаментальними вітражними вікнами гравера Теодора Стрільбицького. Суд Каяфи.
Кінецъ XVII ст. Ксилографічна дошка Лаврсъкого музею, Київ, 1927 р.

Важливе та цікаве для нас і те, що далеко не в усіх найстаріших зразках українського церковного мистецтва тло заповнене архітектурним стефажем. Зокрема, на іконах „Зішестя Святого Духа", Радруж (початок XV ст., НМЛ, № 1845), „Микита Бісобореuь", Ільники (початок XV ст., НМЛ, № 1584), „Св. Юрій Змієборець зі сценами мук", Дальова (XV ст., НМЛ, № 2443), „Різдво Богородиці", Ванівка (XV ст., НМЛ, № 34506) немає зображення вікон, укритих вітражним склом. На цій підставі можемо припустити, що вітраж не був часто вживаним елементом тогочасного церковного інтер'єру, у всякому разі, не належав до числа обов'язкових або улюблених виражальних чи декоративних засобів. І на це були вагомі причини: таке ощадне оздоблення віконних отворів в українських храмових будівлях зумовлено строгим дотриманням настанов та приписів Східної Церкви. Згідно з традицією східного християнського обряду, зовнішньому освітленню як джерелу світла у храмі відводилася підрядна, функціональна роль. Натомість іконописці двох наступних століть, вводячи в іконографію архітектурно-пейзажні елементи, точно зображали все те, що бачили в інтер'єрах церков Галичини: орнаментовані, виконані в техніці класичного вітража кольорові вікна, складені з найрізноманітніших за конфіґурацією фраґментів.

Прикладом частого зображення вітражних вікон є низка робіт відомого українського гравера Теодора Стрільбицького (Іл. 2). Тло у нього, як і в іконописі XVII—XVIII ст., заповнене численними архітектурними мотивами, інтер'єрами та екстер'єрами храмових і житлових споруд. У зображення аркоподібних чи чотирикутних вікон художник вводить орнаментальні вітражні композиції, складені з різних за конфіґурацією елементів листового скла[17].

Ілюстрації Теодора Стрільбицького до книжки Георгія Вишловського присвячені зображенню чудес, пов'язаних з іконою Почаївської Богородиці[18]. *Вишловський розгортає сюжет на тлі інтер'єру костелу отців домініканів у Львові. Вікна храму вирішено у вигляді орнаментальних рапортних композицій, складених із невеликих ромбоподібних фраґментів. Цей факт дає підстави припустити, що у другій половині XVIII ст. на території західних областей України у римо-католицькій сакральній архітектурі нарівні з фіґуративним та сюжетним вітражем вікна оздоблювали з простими за конфіґурацією кольоровими скляними елементами.*

Орнаментальний вітраж як художній прийом у будівництві українських храмових споруд XVI—XVIII ст. застосовувався дедалі частіше. Безперечно, підвищений інтерес до оздоблення вікон та відповідної реґуляції світла у внутрішніх приміщеннях храму живила західноєвропейська християнська культура. Залишаючи відкритою ідею підпорядкованости зовнішнього денного світла світлу внутрішньому, світловим акцентам самої церкви, будівничі українських церков використовують вітражне кольорове скло як декоративний засіб. Для реалізації своїх задумів у матеріалі майстри застосовують листове скло різноманітних способів виготовлення та обробки (лите, лунне, катане). Це інтенсифі-

[17] Див.: Ксилографічні дошки лаврського музею, № 1.— К., 1927.— Дошка XXI.
[18] Hasło słowa Bozego Łaska, Pokoj i Chwała wcielenego słowa Matki...— Lwów, 1754.

кувало розвиток технологічних процесів скловаріння, техніки обробки кольорового та безбарвного скла та перетворення його на готовий виріб. Засобом з'єднання виступає метал чи дерево.

На жаль, відомості про українські міські цехи, які виконували всі роботи у галузі вітража, не збереглися. Це, однак, не дає підстави вважати, що таких промислів не було. Часте застосування кольорових вітражних композицій у храмових спорудах свідчить про те, що цим складним видом творчости займалися саме місцеві майстри. Листове скло і метали завжди були дорогими матеріалами. З цієї причини кольорові вікна для будівничих українських церков були б недоступними, якби їх довелося замовляти у монопольного виробника на Заході.

Уважне вивчення значної кількости пам'яток образотворчого українського церковного мистецтва XVI—XVIII ст. виразно вказує на існування вітчизняної школи вітражництва, яка відзначається цілим рядом специфічних рис. Перш за все йдеться про саме сприйняття кольорового класичного орнаментального вітража як декоративного, позбавленого зображень (постатей святих чи біблійних сцен) елементу. Як правило, це рапортні композиції. Для їх реалізації майстри-вітражисти використовували листове скло, виготовлене лунним чи катаним способами без вторинних обробок. Щоб надати відповідної конфіґурації кожному елементові, його обробляли різними методами.

До наших днів не збереглися відомості про міські цехи, які виготовляли тільки скляну продукцію. Ймовірно, склярі були об'єднані у спільні майстерні з живописцями, столярами, золотарями. А проте, це ремесло високо цінувалося, а ремісники-склярі посідали важливе місце у суспільному житті багатьох галицьких міст[19].

Цікаві для дослідження українського вітражного мистецтва технології виготовлення кольорових вікон. Зокрема, на жодній з відомих нам ікон немає зображення вітражів, збагачених розписами. Листове скло для місцевого виробника не піддавали термічній обробці двічі (його не відпалювали другий раз, не використовували фарби). Цей факт важливий для ідентифікації місцевої вітражної продукції.

Історичні та іконографічні матеріали, археологічні джерела, отже, дають підстави твердити, що орнаментальні композиції, виконані у техніці класичного вітража, були звичним елементом просторового середовища старої української храмової архітектури, виступаючи у тісному взаємозв'язку із загальним вирішенням художньо-декоративного оздоблення інтер'єру: зі стінописом, іконописом, тканиною тощо.

Український іконопис дає відомості лише про орнаментальні композиції у техніці класичного вітража. Тут немає зображень святих, біблійних чи євангельських сцен. Українське церковне мистецтво, будучи спадкоємцем візантійської традиції, не визнавало можливости використання віконних отворів для фіґуративних зображень. Саме цим ми можемо пояснити загалом пасивний — у порівнянні із західною християнською традицією — розвиток класичного вітража на західноукраїнських землях. Місцеві майстри-вітражисти задовольнялися скромними скляними орнаментальними віконними мотивами, дбаючи передусім про освітлення храму. Вікна у церкві позбавлені глибокого образотвор-

---

[19] Докладніші відомості див.: Голод І. Художнє склоробство...— С. 32—35.

чого значення. Це і було причиною певної аморфности у виготовленні та обробці кольорового листового скла. Для засклення церкви використовувалось лише скло гутного виробництва, напівпрозоре, без допоміжних термічних обробок. Це було зумовлено специфікою погляду східнохристиянської Церкви на поняття „світла" у християнській традиції. Українська церква зосереджує увагу на світлі „внутрішньому" — на палахкотінні свічки, живому відблиску його на старих мозаїках та золоченнях іконопису. Українська ікона, з її колористикою, золоченими німбами над головами святих, схиляється саме до „легкого", розсіяного, але ненасиченого кольорового віконного освітлення, до містичної гри напівпрозорих відблисків. Іконопис — головний напрям українського сакрального мистецтва. Його „світло" внутрішнє, самозаглиблене, приглушене щирістю віри та бажанням „блиску" духовного.

Вітражні вікна в українській храмовій архітектурі, як і всякий інший предмет в інтер'єрі церкви, має певне символічне, естетичне та функціональне призначення. При цьому кольорові вікна у храмовій архітектурі східної християнської традиції виконували подвійну роль: з одного боку, орнаментальні зображення, їх композиційні та колористичні схеми, форми та розміри залежали насамперед від функціонального призначення, яке було закладене у загальному вигляді інтер'єру — як декоративна прикраса. Крім того, вітраж — це віконне скло, отже, крізь нього в приміщення має надходити якнайбільше світла. Саме ці фактори зумовлювали зображальне, образотворче, декоративне та функціональне значення цього виду прикладного мистецтва.

З певністю можемо констатувати існування вітража в українському церковному мистецтві. Зразки його, які дійшли до нас переважно як зображення на численних іконописних пам'ятках з музейних збірок, свідчать про розвиток цього виду мистецтва паралельно зі стінописом, іконописом, гравюрою, прикладним мистецтвом. У минулому майстри, які виготовляли скляні орнаментальні вітражні вікна в матеріалі, оперували суто рапортними композиціями, для яких характерними були геометричність, лаконічність, простота та доступність у виготовленні, що кардинально відрізняє давній церковний вітраж від кольорових сюжетних зображень у костельних інтер'єрах.

Ірина ГАХ

УКРАЇНСЬКИЙ КИЛИМ 1760 РОКУ ЗІ ЗБІРКИ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У КРАКОВІ

У фондах Національного музею Кракова (Museum Narodowy w Krakowie, Zbiory tkanin zabytkowych, далі — MNK) під інвентарним номером XIX-T-5037 зберігається давній український килим з витканою на тлі датою — 1760 р. (Іл. 1). В історіографії неодноразово відзначено унікальність цієї пам'ятки як найдавнішого збереженого українського килима, виконаного у техніці гладкого килимового ткацтва (без ворсу)[1].

Вперше килим MNK, N XIX-T-5037 опублікований 1929 р. у монографії С. Шумана[2]*, в якій вміщено опис виробу (в тому числі у формі окремої статті каталогу) та деякі міркування з приводу його стилістики. Інформацію про килим знаходимо також у розділі „Tkactwo kilimów" фундаментального видання „Zarys historii włókiennictwa na ziemiach polskich do końca XVIII wieku". М. Рихлевська, яка є автором цього розділу, розмірковує над джерелами орнаментики килима*[3]*. У контексті українського килимарства пам'ятка згадується у нарисі Я. Запаска*[4].

У нашій статті ми продовжимо дослідження технологічних, композиційних та художньо-стилістичних особливостей килима MNK N XIX-T-5037, проте особливу увагу звернемо на історичні обставини появи цього виробу, зокрема, спробуємо розшифрувати не прочитані досі написи на килимі, які, на нашу думку, є вензлями-монограмами, а відтак указують на гіпотетичних власників килима та майстерню, в якій його виготовлено.

***Техніка.** Як уже було зазначено, килим MNK, N XIX-T-5037 — найдавніший датований килим, виконаний у техніці гладкого гребінцевого ткацтва. Такі килими були дуже поширені в Україні у XVIII—XIX ст. Вони мають двосторонній малюнок без ворсу. Ткали їх на вертикаль-*

---

[1] З давнішого часу зберігся лише один килим з датою. Це килим 1698 р. зі збірки Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (№ ЕП-15), виконаний у техніці ворсового в'язаного ткацтва.

[2] Szuman S. Dawne kilimy w Polsce i na Ukrainie.— Poznań, 1929.— S. 51—52, 113—120, tabl. 41.

[3] Rychlewska M. Tkactwo kilimów // Zarys historii włókiennictwa na ziemiach polskich do końca XVIII wieku.— Wrocław; Warszawa; Kraków, 1966.— S. 453, rys. 174-a—b.

[4] Запаско Я. П. Українське народне килимарство.— К., 1973.— С. 29, іл. на с. 23.



Килим. *1760 р.*
Національний музей у Кракові, № XIX-T-5037



Килим. Права нижня частина.

1760 р. Національний музей у Кракові, № XIX-T-5037

них ткацьких верстатах, прокладаючи нитки утоку відповідно до конфігурації малюнка. Ця техніка, що нагадує гобеленоткацтво, дає змогу виконувати дуже складні рослинні орнаменти, надаючи мотивам плавних форм. Особливістю килима MNK, N XIX-T-5037 є надзвичайно висока якість ткання. Основою служила тонка лляна пряжа, спрядена з двох ниток, скручених вліво (2S/Z). Щільність основи надзвичайно висока — 6,8 н./см. Для порівняння зауважимо, що щільність основи килимів XVII—XVIII ст. переважно становить лише 3—4 н./см. Нитки утоку також дуже тонкі, а при тканні складаються вдвоє. Щільність утоку підрахувати неможливо (у виробах, виконаних у цій техніці, вона нерівномірна), однак для орієнтування наведемо один з вимірів — 32 (×2) н./см. Як можемо судити з наведених показників, тканина килима дуже щільна і тонка, що свідчить про високу якість ткання, при якому можливим стає відтворення найменших деталей складних рослинних візерунків.

Опис узору. *Розміри килима — 158×208 см. Уся площина виробу рівномірно вкрита малюнком. Центральний мотив композиції — медальйон-картуш, у який вписано смугастий келих з букетом квітів та двома тарелями фруктів. Серед квітів букета впізнаються гвоздики та троянди, а на тарелях лежить гроно винограду (ліворуч) та яблука (праворуч). Ззовні картуша, в кутах килима, уміщено спрямовані до центру букети квітів, а в проміжках між ними — дзеркально-симетричні композиції з квітів та дерев, серед яких виділяються екзотичні пальми (Іл. 2). З двох довших сторін килима між букетами та композиціями з пальмами вмістили ще зображення квітів ірисів зі стеблами, перев'язаними бантами. У цьому плетиві рослинних мотивів „приховано" чотири дрібні написи (8×6,4 см, 7×4,5 см, 7,5×15 см та 6×8 см), уміщені ззовні картуша вгорі та внизу. По всьому периметру килим окреслює вузька одноколірна смуга облямівки. Тло килима — кольору нефарбованої білої вовни. Малюнок виконано здебільшого у ніжних кольорах з тонкими тональними переходами. Контрастують з ними невеликі темні ділянки синього та зеленого кольорів.*

Стиль. *С. Шуман характеризує орнамент килима MNK, N XIX-T-5037 як „взір у стилі Людовіка XV (мотиви китайські та східні, китайщина на шовках стилю Людовіка XV)" або „турецький взір, стилізований на французький лад"[5], вказуючи тим самим на два можливі джерела запозичення орнаментики. М. Рихлевська спинилась на „китайщині" як на єдиному можливому варіанті, вважаючи килим „перенесенням у техніку ткацтва композиції цілої гаптованої китайської макати, які з кінця XVII ст. привозив до Європи флот Східно-Індійської компанії з французьких кантонів та англійських і голландських факторій"[6].*

Взір килима MNK, N XIX-T-5037, справді, можна пов'язувати з впливами французького мистецтва часів Людовіка XV, і в тому числі „китайщини" як одного з яскравих його проявів. Колорит килима витри-

---

[5] Szuman S. Dawne kilimy...— S. 51, 120.
[6] Rychlewska M. Tkactwo kilimów.— S. 448.

маний у світлих пастельних тонах, що домінували в інтер'єрах того часу. Найбільш промовистим елементом композиції килима є рама-картуш — мотив західноєвропейського походження. Він був характерний для орнаментики XVIII ст. і активно використовувався в оздобленні рококових інтер'єрів. Обрамлення у формі картуша мали настінні декоративні панно та дзеркала, з якими перегукувалися вигнуті форми меблів з різьбленими декоративними завитками. Поява рами-картуша в килимовому декорі була не лише даниною моді, але й наслідком підпорядкування взору килимів єдиній стилістичній концепції оформлення інтер'єру. Картуші — традиційний елемент в орнаментах французьких килимів XVIII ст., виконаних у майстернях „Savonnerie" та „Aubusson"[7].

У картуш закомпоновано вазу з квітами. У килимарстві цей мотив трапляється в орнаментах французьких виробів XVII—XVIII ст. та килимах інших європейських країн, які потрапили під французький вплив, наприклад англійських[8]. *Наприкінці XVIII ст. французькі впливи поширюються навіть на турецькі килими (т. зв. турецьке бароко), в орнаменті яких з'являються натуралістично трактовані букети квітів у кошиках та вазах*[9]. *Поширений цей мотив і в українському килимарстві XVIII — першої половини XIX ст. Зрозумілий, привабливий для очей мотив вази (чи кошика) квітів став одним з оптимальних варіантів заповнення центру композиції, як можемо бачити на виробах: Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (далі — МЕХП ІН НАНУ), № ЕП-23282, ЕП-23281, Музею українського народного декоративного мистецтва в Києві (далі — МУНДМ), № КТ-294, Полтавського краєзнавчого музею, № ТК-3190 та ін.*

Ряд інших мотивів килима MNK, N XIX-T-5037 також має аналоги у французькому текстилі. Серед них і екзотичні для європейських територій пальми. Аналоги їм С. Шуман шукав у турецькій вишивці XVIII ст.[10], *проте їх можна швидше побачити на французьких тканинах часів Людовіка XV, спроектованих у китайському стилі. Як і на килимі MNK, N XIX-T-5037, пальми на цих тканинах зображені поряд із відтвореними у набагато більшому масштабі галузками троянд та гвоздик*[11]. *У контексті французьких впливів слід розглядати і характер стилізації літер у написах-вензлях. Вони мають декоративні петлі-завитки і перегукуються з репродукованими А. Спецом латинськими літерами, стилізованими в дусі орнаменту французького рококо*[12].

Цікавим прийомом стилізації, який використано у декорі килима MNK, N XIX-T-5037, є так зване отінювання, коли елементи (наприклад,

---

[7] Great carpets of the World / V. Bérinstain, S. Day, É. Floret & an.— New York, 1996.— Il. 221, 224—227, 233, 266.

[8] Там само.— Il. 207, 266, 277, 279, 304.

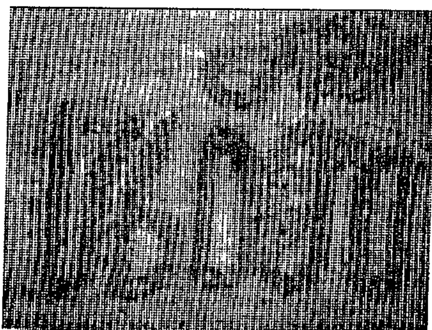
[9] Milanesi E. Kobierce [typy, wzory, techniki tkania dywanów wshodnich i europejskich].— Warszawa, 1999.— Il. na s. 73—74.

[10] Szuman S. Dawne kilimy...— S. 52.

[11] Fleming E. Les tissus. Documents de décoration textile des origines au début du XIX siéle.— Paris, 1957.— P. 185, il.

[12] Spelz A. Der Ornamentstil.— Leipzig, 1958.— Taf. 317, Fig. 3—6.

пелюстки) висвітлюються чи затемнюються у напрямку від центру до країв, завдяки чому утворюється декілька тональних переходів. Таких переходів в орнаменті килима MNK, N XIX-T-5037 досить багато. Скажімо, при тканні синьої квітки у правому нижньому кутку використано чотири відтінки синього та два відтінки світло-жовтого кольорів, внаслідок чого було отримано плавну тональну градацію (Іл. 2). Треба зазначити, що цей декоративний прийом більше характерний для вишивки. Його бачимо у китайському гаптуванні XVIII ст. і в українських вишивках, що побутували в середовищі козацької старшини[13]. Звідти, очевидно, отінювання було перенесене у килимарську техніку.*



а

б

3. Килим. Напис у нижньому правому кутку. *1760 р. Національний музей у Кракові (№ XIX-T-5037)*

Відчитання написів. *З чотирьох боків центрального медальйона-картуша розміщено чотири написи. Напис унизу справа (6×8 см) прочитується як 1760 Году — це дата створення килима (Іл. 3-а—б). Цей напис єдиний, який удалося розшифрувати 1929 р. С. Шуману, тоді як три інші залишились невідчитаними[14].*

---

* Як правило, у гладкотканих килимах XVII—XVIII ст. спостерігаємо три переходи.

[13] Вишивка козацької старшини XVII—XVIII ст. Каталог колекції Чернігівського історичного музею ім. В. В. Тарновського / Авт. вступної статті та укл. каталогу В. Зайченко.— К., 2001.— Іл. 105, 136, 154, 158, 174.

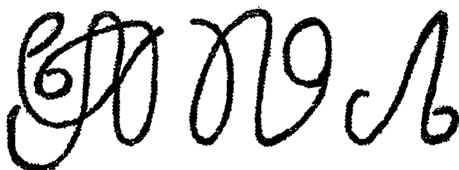
[14] Szuman S. Dawne kilimy...— С. 51.

Користуючись таблицями скоропису першої та другої половини XVIII ст.[15]*, у яких зібрано різні варіанти написання літер, ми спробували відчитати ці написи. При цьому зіткнулися з деякими труднощами. Окремі літери у письмі XVIII ст. мають однакові варіанти написання. Крім того, у написах літери часто декоровані додатковими петлями, тому важко розпізнати їх базову форму. Не слід також відкидати можливість спотворення написів у процесі ткання.*

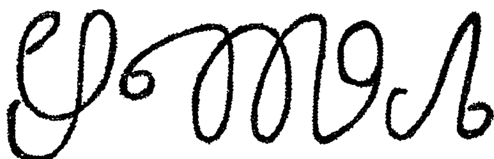
Напис у лівому нижньому кутку найдовший (7,5×15 см) (Іл. 4-а). Він складається принаймні з трьох літер і найзаплутаніший. Якщо при відчитанні напису користуватися репродукцією килима (наприклад, вміщеною у згаданому виданні С. Шумана, що представляє килим у масштабі 1 : 10,5), першу літеру можна сприйняти як А. Тоді наступна літера, найвірогідніше, П з декоративною петлею на кінці, а остання — Л (Іл. 4-б).



а



б



в

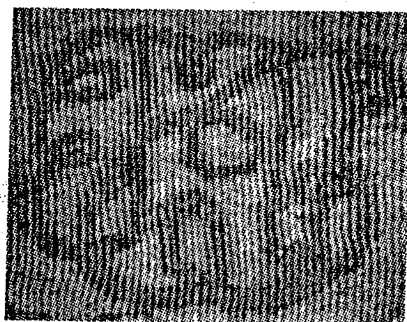
4. Килим. Напис у нижньому лівому кутку. *1760 р. Національний музей у Кракові (№ XIX-T-5037)*

Однак, оглянувши пам'ятку безпосередньо, ми виявили, що поперечна риска літери, ідентифікованої як А, не суцільна — вона переривається невеликим проміжком тла. Враховуючи це, у першій літері можна розгледіти У. Це вносить корективи і в сприйняття наступної літери, яка відтак може мати три вертикальні риски, а не дві, і тоді її можна прочитати як **М** *або* **Т** *— у XVIII ст. існували тотожні ва-*

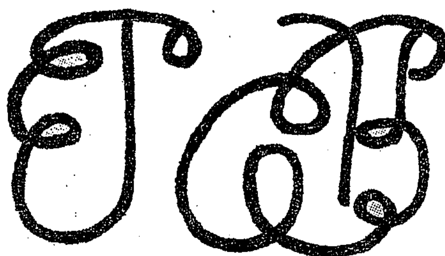
[15] Черепнин Л. В. Русская палеография.— Москва, 1967.— С. 478, 481.

ріанти написання цих літер. Відчитання останньої літери здається однозначним — це Л. Отже, напис, можливо, складається з літер: **У М?/Т? Л** *(Іл. 4-в).*

Щоб відчитати два верхні написи, килим слід повернути на 180°. Напис угорі зліва (8×6,4 см) складається з двох літер (Іл. 5-а). Попри те, що він рясно декорований петлями-завитками, його прочитання не становить труднощів. Перша літера напису, правдоподібно, **Р**, *а друга —* **К** *(Іл. 5-б). Напис вгорі справа (7×4,5 см) чіткий, без декоративних елементів (Іл. 6-а). Він також складається з двох літер, друга з яких, поза сумнівом,* **Е**. *Щодо першої літери, то вона може мати три вертикальні риски або ж дві (у випадку, якщо остання риска — це лише вимушений перехід до наступної літери), тому до очевидних варіантів* **М** *та* **Т** *слід додати і* **Н** *(Іл. 6-б—в). Таким чином, два верхні написи відчитуються як* **Р К** *та* **М?/ Н?/Т? Е**.



а



б

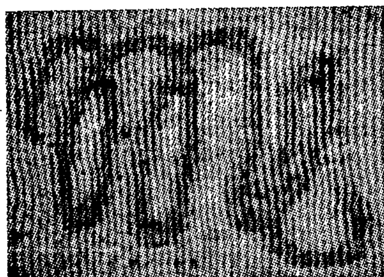
5. Килим. Напис у верхньому лівому кутку. *1760* р.
Національний музей у Кракові (№ XIX-Т-5037)

Розшифрування написів. *Один з написів на килимі вказує на рік створення: 1760. Інші три написи не містять цифр. Кожен з двох верхніх вензлів, як бачимо, складається з двох літер і є, правдоподібно, монограмою. Це, очевидно, монограми подружньої пари, що були власниками килима.*

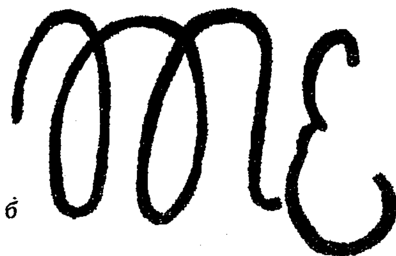
З технічного погляду, цей килим, як уже зазначалося, надзвичайно високої якости. Створений у модному французькому стилі, він, поза сумнівом, призначався для оздоблення палацового інтер'єру. Тож замов-

*ником килима мала бути дуже заможна людина, що належала до вищих прошарків суспільства. Цілий ряд фактів дає підстави пов'язувати килим з Україною. По-перше, килим куплено у Києві й лише згодом перевезено до Польщі. По-друге, написи на килимі кириличні (***1760 ГО^{ДѴ}***). По-третє, на це вказує техніка гребінцевого ткацтва, дуже поширена в Україні XVIII ст., та взір, що перегукується з орнаментами інших пам'яток українського килимарства і вишивки.*

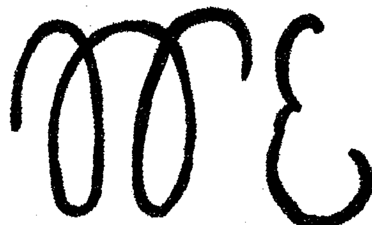
Українське походження килима MNK, N XIX-T-5037 дає підстави шукати його замовників серед української еліти. Літерам, сплетеним у двох верхніх вензлях, відповідають ініціали українського гетьмана графа Кирила Розумовського (Р К) та його дружини, троюрідної сестри і фрейліни імператриці Єлизавети I — Екатерини Наришкіної (Н Е).



а



б



в

6. Килим. Напис у верхньому правому кутку. *1760 р. Національний музей у Кракові (№ XIX-T-5037)*

Лівий нижній напис, прочитавши спершу як А П Л, ми пов'язали з ініціалами синів гетьмана: А — Алексій (народився 23 вересня 1748 р.) і одночасно Андрій (2 листопада 1752 р.), П — Петро (26 січня 1751 р.), Л — Лев (19 січня 1857 р.). Відомо, що у гетьмана К. Розумовського було

ще двоє синів: Іван та Григорій[16]. *Проте Іван народився 17 серпня 1761 р.— рік потому, як створено килим MNK, N XIX-T-5037. Щодо Григорія, то він народився 21 листопада (тобто наприкінці) 1759 р. Можна припустити, що на той час проект килима уже був готовий, а сам виріб — у роботі й внести корективи у написи було неможливо. Таке розшифрування монограми можна прийняти лише в тому разі, якщо припустити, що згаданий напис первісно виглядав саме як* **А П Л** *(нагадаємо, так його можна прочитати на відстані) і його було спотворено у процесі ткання. Якщо ж відкинути таку можливість і прийняти достовірне відтворення напису у ткацтві, то він читається як* **У М?/Т? Л.** *Що означають ці літери, нам з'ясувати не вдалося. Крім імен, цей напис міг відтворювати титул власника, місце виконання (знак майстерні), ім'я майстра. Зміст цього напису, очевидно, пов'язувався з написом* **„1760 ГО^{ду}"**, *розміщеним також у нижній частині килима.*

Контекст. *Поза сумнівом, килим був приурочений до визначної пам'ятної події. Цікаво, що у фондах МУНДМ зберігається скатерть, на тлі якої вишито ту ж дату — „1760", і яка, вважається, належала сім'ї Розумовських**.

Що ж сталося 1760 р. у родині гетьмана? М. Куницька пише, що скатерть з датою „1760" вишито „на честь приїзду в Глухів"[17]. *Покликаючись на дослідження М. Куницької, цю інформацію подає також В. Зайченко*[18]. *Однак до Глухова Кирило Розумовський урочисто в'їхав не 1760, а 1750 р.— тоді його обрано гетьманом*[19]. *1760 р. він уже святкував десяту річницю свого гетьманства та активно розбудовував інший свій маєток — Батурин. Ще 1757 р. К. Розумовський писав графу М. Воронцову: „неприємне місце Глухівське, на якому я побудувався вже й не мало, і до того ж від сирості, низини та болотної землі майже повністю дерев'яна будівля, не вчасно і нашвидкоруч побудована поганими теслями і з дрібного лісу, до того мене довели, що для здоров'я, яке дім мій Глухівський дуже псує, змушений цього літа почати кам'яний дім у Батурині"*[20]. *1759 р. Батурин з повітом був подарований гетьма-*

---

[16] Крім того, у гетьмана було п'ять дочок, які до родини належали, доки не одружилися. За заповітом гетьмана, вони навіть не брали участі в розподілі родинних маєтків: „дочкам своїм ніякої участи в тому майні не назначаю, бо вони повною мірою мною нагороджені вже по рядним [рядний запис — опис приданого, що є актом його передачі,— див.: Толковый словарь русского языка.— Москва, 1939.— Т. III.— С. 1423)], а графиня Єлизавета без рядного; тож повинні бути задоволені тим, що їм від мене було визначено і дано". Див.: Распределительная запись имений графа Кирилла Григорьевича Розумовского между его сыновьями // Лазаревский А. Очерки, замѣтки и документы по исторіи Малороссіи.— К., 1892.— С. 82.

* Щоправда, нам невідомо, на якій підставі скатерть пов'язується з особою гетьмана.

[17] Куницька М. Я. Вишивка // Історія українського мистецтва: У 6 т.— К., 1969.— Т. 4, кн. 1.— С. 276—277.

[18] Вишивка козацької старшини...— С. 13.

[19] Див., напр.: Дорошенко Д. Нарис історії України.— Мюнхен, 1966 (репр.: К., 1991).— Т. II.— С. 195.

[20] [Лазаревский А.] Очерки, замѣтки и документы по исторіи Малороссіи.— К., 1898.— Т. IV.— С. 123; Васильчиков А. Семейство Разумовских.— Санкт-Петербург, 1882.— Т. I.— С. 231.

ХУДОЖНІЙ МЕТАЛ ГУЦУЛЬЩИНИ У ЗБІРЦІ МУЗЕЮ ЕТНОГРАФІЇ ТА ХУДОЖНЬОГО ПРОМИСЛУ ІНСТИТУТУ НАРОДОЗНАВСТВА НАН УКРАЇНИ

Художній метал Гуцульщини — невід'ємна складова частина багатогранної творчости народних майстрів цього краю. І в художніх формах, і в орнаментальному декорі метал єднає багато спільного з іншими галузями народного мистецтва Гуцульщини, особливо з різьбою по дереву. Орнаментальна мова мосяжництва має сукупні коріння з усіма видами народної творчости, що свідчить про багатовічні мистецькі традиції, властиві зокрема культурі цього реґіону і народному мистецтву України загалом.

Початки музейного колекціонування на Західній Україні належать до 20-х років XIX ст. Як і інші види народного мистецтва, гуцульський метал почали збирати приватні колекціонери. Натомість державна адміністрація Австрійської монархії, яка наприкінці XVIII ст. загарбала землі Галичини, неґативно ставилася до будь-якого пожвавлення культурного життя поневоленого українського народу і не переймалася питанням охорони культурно-історичної спадщини автохтонів. Об'єктивно оцінює розвиток української культури у той час І. Франко: „Австрійський уряд, приєднавши Галичину, не дуже дбав про піднесення в ній краєзнавства, яке легко могло б пробудити у її мешканців надто велику любов до свого краю. Небезпечні думки про давнє і недавнє минуле, не кажучи вже про теперішній стан. Все то були справи небажані для уряду, тому на них не звертали уваги, тримали їх у таємниці і старалися не допустити до відома широкого загалу"[1].

У 20-ті роки XIX ст. сформувалась колекція музею Любомирських. Деякі предмети гуцульського мосяжництва і особливо зброї з цієї колекції увійшли пізніше до збірки Музею етнографії та художнього промислу (далі — МЕХП) НАН України[2].

Провідні представники інтеліґенції вбачали можливість виходу напівколоніального галицького краю у розвитку і розширенні виробництва та піднесенні якости продукції на базі традиційних кустарних промислів. З цією метою влаштовувались промислові та сільськогосподарські виставки. Одним з пунктів програми було також заснування

[1] Франко І. Галицьке краєзнавство // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1986.— Т. 46, кн. 2.— С. 117.

[2] Katalog Muzeum imenia Lubomirskich.— Lwów, 1877.

Львівського міського промислового музею у 1874 р. Цей осередок повинен був збирати як зразки художніх промислів з цілого світу, так і місцеві декоративно-ужиткові твори художнього ремесла: кераміку, вишивки, меблі, ткані й металеві вироби. На основі збірки гуцульського металу музей видав альбом, у якому представлено найкращі зразки гуцульського мосяжництва[3]. У 1951 р. збірка Львівського промислового музею ввійшла до колекції Музею етнографії та художнього промислу АН України.

У 60-х роках XIX ст. засновує свій краєзнавчий музей граф Володимир Дідушицький, великий патріот Галичини, невтомний збирач природничих та мистецько-етнографічних колекцій з теренів рідного краю. У збірках народного мистецтва важливе місце посідав гуцульський метал, частина якого була опублікована у п'ятитомній „Гуцульщині" В. Шухевича, — до цього видання спричинилися В. Дідушицький та його родина. В. Дідушицький був також автором передмови до цієї монографії. У 1899 р. музей видав ілюстрований каталог свого „Гуцульського відділу"[4]. Вагому частину каталогу становили таблиці, у яких представлені металеві вироби гуцулів. Пізніше збірка металу цього музею майже повністю увійшла до фонду МЕХП НАН України.

На тлі піднесення національної самосвідомости серед широких кіл української громадськости в 60-ті роки XIX ст. у Галичині поширилося зацікавлення історичним минулим, питаннями етнології та народного мистецтва. Цей рух спричинився до створення спочатку Літературного товариства ім. Шевченка, а згодом, у 1892 р., на його базі — Наукового товариства ім. Шевченка. У Статуті НТШ головними завданнями були зазначені питання розвитку національних етнологічних та мистецтвознавчих досліджень, збереження пам'яток старовини, створення бібліотеки та музею[5]. Музей відкрито у 1895 р. З самого початку заснування цієї інституції почали надходити експонати — і як подарунки від збирачів-ентузіастів, і як спеціально зібрані під час етнографічних експедицій у різні реґіони Західної України членів НТШ Івана Франка, Володимира Гнатюка, Філарета Колесси, Володимира Шухевича, Федора Вовка. Для розвитку етнографічного напряму діяльности музею дуже багато зробили І. Франко і В. Гнатюк. Вони підготували спеціальні програми зі зверненням до громадськости: „В справі збирання етнографічних матеріалів", „До збирання етнографічних матеріалів", які стали основою для збирацької діяльности національно свідомих кіл українського суспільства.

У 1913 р., на момент 20-річчя існування музею колекції сягали п'ятнадцяти тисяч експонатів, дев'ять тисяч експонатів представляли етнографічний відділ, з нього, згідно з „Тимчасовим каталогом Українського національного музею при Науковому товаристві імені Шевченка у Львові", який, вірогідно, був надрукований у 1913 р., гуцульський метал представлено 560 експонатами. У каталозі згадуються „згарди",

[3] Вербицький Л. Взори промислу домашнього. Вироби металеві селян на Русі (Гуцули).— Львів, 1882.

[4] Huculszczyzna. Dział VII. Etnograficzny. Muzeum imieni Dzieduszyckich we Lwowie.— Lwów, 1899.

[5] Див.: Записки Товариства імени Шевченка.— Львів, 1892.— Т. І, частина І.— С. 211.

„чепраги", різних розмірів хрести, „ретязі", ножі, пряжки, топірці, порохівниці, зброя. Під час Першої світової війни діяльність музею була майже припинена, експозиція — згорнута. Активізація діяльности Музею НТШ припадає на кінець 20-х років XX ст. Проводяться експедиції для збирання нових експонатів на території Західної України, відновлюється експозиція. Вагомий внесок у формування колекції музею зробили окремі збирачі-ентузіасти. Вони або дарували експонати зі своїх збірок, або робили спеціальні закупи за дорученням музею безпосередньо на місцевих теренах. Перед Першою світовою війною „від доктора М. Кузьмака куплено 59 предметів зі шкіри, мосяжу, дерева з Гуцульщини"[6]*. Велику збірку гуцульського металу в першій половині XX ст. частково подарував, а великою мірою передав в обмін на видання НТШ учитель села Головів на Гуцульщині Л. Гарматій, який також збирав фольклорні матеріали до монографії В. Шухевича „Гуцульщина". Різноманітні гуцульські металеві вироби закуплено у 30-ті роки XX ст. у збирача В. Червінського. Збірку музею у 20—30-х рр. минулого сторіччя поповнили також дарунки гуцульського металу від учителя з Жабйого Б. Заклинського, археолога-аматора Л. Чачковського, Г. Бійовського, П. Гупала, С. Коцюби, Р. Крохмалюка.*

У травні 1940 р. Музей НТШ був перетворений на Державний етнографічний музей, до фондів якого надійшли збірки багатьох львівських музеїв та установ. Особливо цінним внеском були колекції музею Дідушицьких (3975 спр.) та О. Прусевича (1523 спр.), остання надійшла з колишнього Львівського міського музею. Загалом збірка у довоєнний час становила 43 тис. експонатів[7]*. Поповнення музейної колекції та удосконалення експозицій перервала Друга світова війна. Поступово у повоєнний час налагоджується музейна робота, збагачуються фонди. Кількість одиниць збереження фонду металу, згідно з актом перевірки від 1947 р., сягала 2179, переважно це гуцульський метал*[8]*. 1948 р. у фонди музею з бібліотеки ім. В. Стефаника АН України надійшло близько 200 експонатів гуцульських металевих виробів. У 1951 р. фондова збірка становила вже 2431 експонат, з них 2350 — вироби гуцульських майстрів*[9]*.*

Того ж року дві музейні збірки — Державного етнографічного музею та Музею художнього промислу — були об'єднані у Державний музей етнографії і художнього промислу АН України. Нова установа почала комплексніше і планомірніше вивчати і популяризувати музейні збірки народного мистецтва та художнього промислу. У 1950-ті рр. публікується низка альбомів, що презентували музейні збірки, зокрема фонд художнього металу, в якому вагоме місце посідали вироби гуцульських майстрів-мосяжників[10]*. Саме матеріали музейної збірки стали*

---

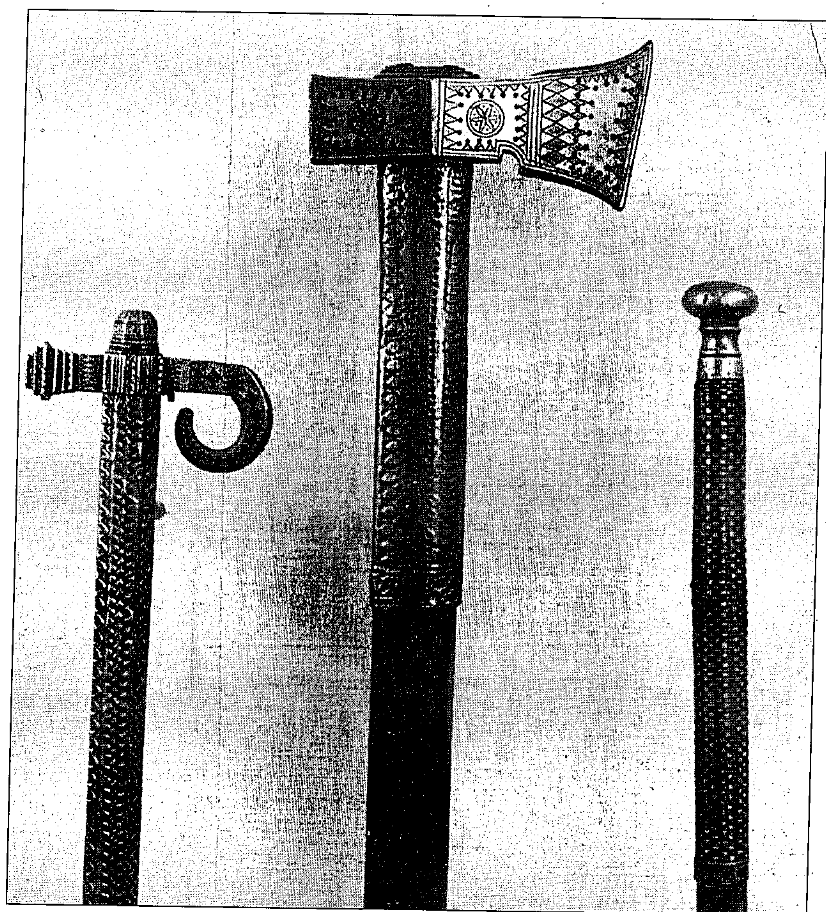
[6] Гребеняк В. Музей Наукового товариства ім. Т. Шевченка в 1913 році (двадцятиліття існування) // Діло.— 1914.— 20 лютого.— С. 7.

[7] Скрипник Г. А. Етнографічні музеї України.— К., 1989.— С. 194.

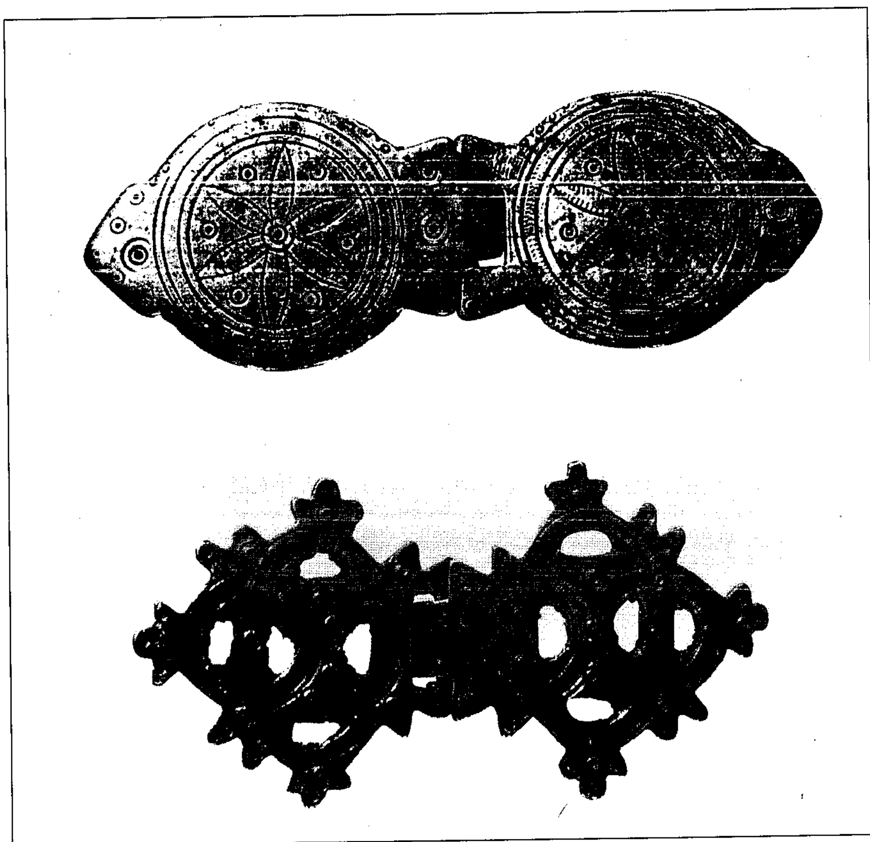
[8] Довідкові матеріали про наявність та стан збережених музейних цінностей за 1947 рік (вироби з металу) // Інститут народознавства НАН України, ф. 1, оп. 1, спр. 13, арк. 55.

[9] Короткий огляд фондів Етнографічного музею. Час. І, 1951 р. // Там само.— Спр. 81, арк. 54.

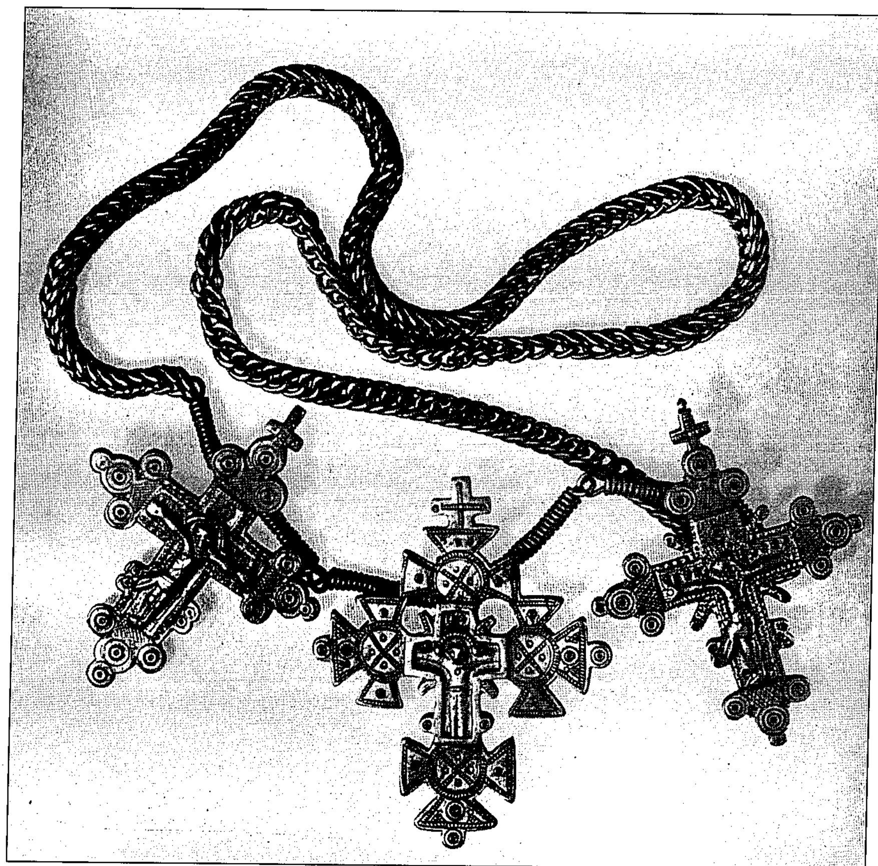
[10] Жолтовський П. М. Художні металеві вироби західних областей Української РСР.— К., 1959.



Топірець, келеф, жіноча палиця.
Латунь, дерево, латунний дріт, плетення, лиття.
Гуцульщина. Друга половина XIX ст.



Чепраги.
Латунь, лиття, карбування, гравірування.
Гуцульщина. Середина XIX ст.



Хрести.
Латунь, дерево, латунний дріт, лиття, плетення, гравірування, карбування. Гуцульщина. Друга половина XIX ст.



Табівка.
Шкіра, латунь, лиття, карбування.
Гуцульщина. Початок XX ст.

основою монографічного дослідження наукового співробітника музею Л. Сухої[11].

Основу збірки гуцульського художнього металу МЕХП НАН України становить колишня колекція Державного етнографічного музею. Вона розмістилася у трьох фондах: художнього металу, фонді зброї і фонді шкіри. Число експонатів, а саме гуцульський художній метал, становить приблизно 2400 одиниць.

Основним матеріалом, який використовували гуцульські майстри, була мідь, а радше різноманітні мідні сплави. Латунь, або „мосяж" — сплав міді з цинком, має гарний золотисто-жовтий колір. З нього виготовлялася більшість металевих виробів на Гуцульщині. Наприкінці XIX — на початку XX ст. стали використовувати нейзильбер — сплав міді з цинком та нікелем, який дуже добре імітує срібло.

Для оздоблення дерева, переважно жіночих палиць, у вирізані в дереві порожнини заливали цинк, свинець, олово, рідше — латунь, дуже рідко — алюміній, нікель.

Із заліза місцеві слюсарі-зброярі виготовляли стволи для рушниць та пістолів. Переважно з заліза робився простий механізм кремінної та капсульної зброї. Прибор гуцульської зброї найчастіше був з латуні.

Художні вироби з кольорових металів виготовляли технікою литва. Першим етапом у цьому процесі є виготовлення ливарної форми. Спершу з дерева робиться дерев'яна модель, яка має форму і розміри майбутнього металевого виробу. Цю модель відтискають у вологій глиняній формі, котра розкладається на дві половини. Форма з відтиском висушується і потім обпалюється у печі. Дві половинки форми складають докупи, відповідно закріплюють і через зроблені попередньо отвори вливають у неї розплавлений метал. Після такої первісної обробки на предмети наносять орнаментальний декор. Це робиться сталевими пунсонами, кожен з яких має відповідне орнаментальне закінчення. Після карбування візерунок проходять гравірувальними голками. Деякі неглибокі орнаментальні мотиви додатково наносять гравірувальними голками.

Крім литва для оббиття „табівок" і „ташок", а також топорищ топірців та „келефів", використовують латунну та нейзильберову бляху, якій холодним куванням надають потрібної товщини. Бляху прикрашають карбуванням, візерунки наносять пунсонами.

Для інкрустації на дереві та рогу використовують латунний дріт. З латунного та нейзильберового дроту виготовляють численні ланцюжки, нижні частини люльок певного типу.

Основними центрами виробництва художніх предметів з кольорових металів у гуцульському реґіоні були села Косівського району (Брустурів, Річка, Яворів, Космач, Соколівка, Яблунів, Старий Косів), Верховинського району (Верховина-Жаб'є, Голови, Краснопілля, Білоберізка, Криворівня) Івано-Франківської області, Путильського району (Путила, Яблуниця, Дихтинець, Селятин), Вижницького району (Рівня, Вижниця) Чернівецької області, Рахівського району (Ясіня, Ділове) Закарпатської області.

---

[11] Суха Л. М. Художні металеві вироби українців Східних Карпат другої половини XIX—XX ст.— К., 1957.

Як зауважив В. Шухевич, гуцульський одяг настільки насичений металевими прикрасами та різноманітними металевими предметами, що „кожний кут Гуцульщини мусить мати бодай одного свого мосяжника"[12].

На жаль, визначити час виникнення металевого виробництва у тому чи іншому осередку дуже складно. Але можна вважати, і небезпідставно, що мосяжництвом у Брустурові займалися ще у XVIII ст. У першій половині наступного сторіччя тут працювало декілька майстрів, у другій половині XIX — на початку XX ст. мосяжників у цьому селі було декілька десятків. Брустурівські майстри володіли усіма техніками обробки кольорових металів і мали дуже широкий асортимент виробів, включаючи шкіряний одяг та різноманітні торби з металевими прикрасами.

Другим за своїм значенням було сусіднє село Річка, де у другій половині XIX — на початку XX ст. налічувалося приблизно стільки ж майстрів, що й у Брустурові, і був такий самий асортимент виробів.

Третім значним осередком обробки металів було село Жаб'є (тепер Верховина), де працювало понад двадцять майстрів. Виготовлялася різноманітна продукція — як прикраси, так і побутові речі.

В інших осередках металірництва кількість майстрів була набагато меншою, тому виникла спеціалізація того чи іншого села на певного роду виробах. У Головах виробляли застібки та прикраси для шкіряного одягу. Центром, де виготовляли різноманітні „табівки" та „ташки", була Криворівня. Соколівка та Красноїлля славилися майстрами, які якісно виконували плетіння з латунного дроту.

Різноманітні вироби виготовлялися в селі Дехтинці на Буковині.

Гуцульському художньому металу притаманний свій своєрідний стиль з характерною площинністю вирішення речей з добре вловлюваними гранями, які окреслюють прості й чіткі форми предметів. Формотворення зі спокійними переходами від однієї частини до другої зумовлене конструктивною логікою практичного призначення тої чи іншої речі. Загалом форми дуже подібні до форм дерев'яних виробів. Така своєрідна „дощаність", яка позначилася на металевій пластиці, зумовлена, насамперед, технологічними причинами. Форми спочатку створювалися з дерева, щоб пізніше у процесі лиття ставати металевим виробом. Особливо це помітно на металірництві першої половини XIX ст. Тільки згодом, та й то не у всій повноті, з'являються твори, у яких при моделюванні форм майстри прагнули передати пружність та плинність, властиві металу. Але замкненість форм і площинність у їх подачі залишаються головними стилістичними рисами гуцульського металовиробництва.

В орнаментальному декорі (вибиваних та гравірованих візерунках) так само численні паралелі можна провести з прийомами різьби по дереву.

Важкі литі форми часто полегшують отвори різної конфіґурації, які створюють враження виразного ажуру, але ніколи не справляють ефекту крихкости металевого мережива. Різноманітність рисунка

[12] Шухевич В. Гуцульщина. Перша і друга частина. Репринтне відтворення видання 1899 року.— Верховина, 1997.— С. 301.

ажурових форм надає речам неповторної динаміки і своєрідно перегукуються з дрібнішим ритмом орнаментального декору.

Асортимент гуцульських виробів з металу доволі широкий. У книжці В. Гакке 1798 р. видання згадуються вироби з латуні: хрестики, жіночі прикраси „згарди“, „чепраги“ й топірці[13]*. Серед виробів гуцульських майстрів можна виокремити речі, виконані з металу, і ті, в яких метал поєднаний з іншими матеріалами: деревом, шкірою, кісткою, бісером. Вироби з металу, залежно від їх призначення, поділяються на декілька груп: речі побутового вжитку, кінська збруя та прикраси.*

Предмети побутового вжитку: ножі, виделки, „лускоріхи“, „гольники“, наключники, „сугаки“ — приладдя для розв'язування вузлів, предмети, які застосовують при курінні — люльки, протички, кресала, пряжки і бляшки до кінської упряжі, стремена, остроги для чобіт, різноманітні чоловічі та жіночі палиці тощо. Окремою групою є гуцульська зброя: вогнепальна та холодна.

Давній гуцульський одяг не мав кишень, тому всі потрібні у повсякденному вжитку та у дорозі речі гуцули мусили закріплювати на поясі чи ховати у „табівках“.

Ножі були прості й складані з ажурною ручкою, так звані бгані, забигачі. Складані ножі часто завішували на латунному ланцюжку, що давало змогу працювати ними, не відв'язуючи їх. Прості ножі з залізним лезом, як правило, мали латунну ручку, прикрашену орнаментом. Вибагливішими пропорціями виділяються мисливські ножі, а також виделки. Часто їх виготовляли спареними. Для зручного зберігання такого мисливського набору робили футляри з рогу, прикрашеного карбованою латунною бляхою.

Спеціальні щипці для горіхів виготовлялися у декількох різновидах з фіґурним вирішенням у вигляді стилізованих півнів та гадюк, а також простої форми без прикрас.

Футляри для зберігання голок („іговники“ чи „єговники“) відливали з латуні. Вони мали вигляд декоративного хрестика, верхня частина якого слугувала накривкою. Таке дбайливе ставлення до голок стає цілком зрозумілим, коли пригадати суворі умови життя та побуту пастухів на гірських полонинах, де доводиться майже півроку пасти худобу, відірваними від навколишнього світу. Для зручности „іговники“ чіплялись на плетеному ремінці до пояса.

Так само закріплювалися на поясі наключники — різної форми щитки з гачками. До цих своєрідних брелків підвішувався ключ.

Гуцульські люльки мають декілька різновидів. Найпоширеніші люльки з вершками у вигляді високого зрізаного конуса, який закріплюється у нижній частині патрубка — сподку. Частини люльки виклепувалися з бляхи чи відливалися з металу; найчастіше литим був сподок люльки. Є варіанти сподків люльок, клепаних з бляхи і покритих плетінкою з латунного чи нейзильберового дроту. Вершок люльки мав накривку, завершену конусоподібною шишечкою. Шишечка прикрашена вирізаними з бляхи завитками — „кучерями“, які часом бували кількаярусними. Інколи накривки прикрашали кінськими голівками. Литі сподки люльок

---

[13] Hacguet B. Neuste physikalich — politische Reisen.— Nürnberg, 1798.— T. 3.

іноді прикрашені гребенями або вінчиками. Вінчики часто закінчувалися стилізованими голівками коника або птаха. Цибушки люльок або цілковито виготовляли з дерева, або, у дорожчих екземплярах, робили з металу та вигадливо прикрашали. У такі металеві рурки вставляли рогові мундштуки — „пищики".

Менш поширеними були люльки з низькими вершками, у деяких випадках сподок і вершок таких люльок виклепувався з одного шматка бляхи.

Для чищення люльок та проколювання тютюну слугували різноманітні протички. Гуцули використовували доволі грубий листовий тютюн, і тому без численних проколювань він погано курився у люльці. Протички мали довгий клинчастий стрижень та ширше завершення чи ручку. Ручка була або пряма, або зігнута під кутом. Ручки мали складні фігурні абриси та численні отвори, що надавало цим виробам вишуканих форм. Виготовляли протички з різних матеріалів, застосовуючи різноманітні техніки. Їх відливали з латуні й нейзильберу, вирубували зубилом з латунної бляхи, кували зі сталі та виготовляли з грубого латунного дроту.

Гуцульські майстри відливали з латуні табакерки у вигляді прямокутної скриньки з накривкою зверху, завершеної фігурним трикутним щитком. Знизу до табакерки підвішувалася низка плетених з латунного дроту ланцюжків.

Для викрешування вогню з кременя застосовували кресала. Більшість їх кована зі сталі у вигляді плоскої пластини з великим овальним отвором посередині. Деяким сталевим кресалам надавали складнішої форми: утворювалася овальна чи трикутна дужка, у верхній частині розірвана та завершена на кінцях невеличкими спіральними завитками. Рідше виготовлялися кресала з фігурними ажурними ручками, вилитими у вигляді зооморфних образів, з дуже цікавим пластичним вирішенням.

Давні космогонічні уявлення позначилися на формі гуцульського кресала, латунна ручка якого закріплена на сталевій штабці. Цей ажурний держак є комбінацією зооморфних форм. На S-подібно вигнутій змії стоїть собачка, зображення якої фланкують пташки, що сидять на змії. Тварини представляють три космогонічні зони: змія — підземний світ, собачка — землю, пташки — небо. Кожний зооморфний образ несе символічне навантаження, а всі разом вони створюють уявну картину світобудови. Така картина була створена нашими пращурами ще в епоху неоліту на основі практичного досвіду людства в освоєнні земного простору з необмеженими далечинами земної тверді, страшними і небезпечними проваллями підземного світу, де живуть плазуни, змії, риби, і недоступною для людини небесною сферою, у якій вільно почуваються лише птахи. Ця система світобудови була поширена у багатьох народів світу, у ній ніби втілилася універсальна концепція світобудови, яка протягом тривалого часу визначала модель суспільства людських колективів Старого і Нового світів. Вона проіснувала без особливих змін у сприйнятті численних поколінь людства, особливо селянства, аж до початку XX ст.

Велику кількість предметів, відлитих з латуні, використовували для закріплення та прикрашення кінської збруї. Це, передовсім, різної

форми великі пряжки, які використовували для підтягнення ременів упряжі. Найчастіше такі пряжки мали вигляд фіґурної дужки з прямим стрижнем знизу. Дужки прикрашалися низкою півкіл, що створювало ритмічний хвилястий абрис. Інші пряжки мали форму видовженого прямокутника із зубчастими виступами на менших сторонах.

Кінську упряж прикрашали дископодібні бляшки, часто з зубчастим обрамленням та солярною орнаментикою.

З латуні відливали фіґурні стремена, які мали візерунчасті дужки та підніжки. Іноді цей предмет кінського спорядження набував вишуканого силуету та вибагливої форми ажурної підніжки.

Форму трикутного щитка, завершеного великим кільцем, має латунне „водило", яке використовували для ремінного повода при водженні коня.

У спорядження вершника входили і латунні остроги — „шпорни" у формі дужки, завершеної прямим стрижнем з розеткою на кінці. Інколи шпори мали складніші форми та шпичасті закінчення.

Особливу групу предметів представляють різноманітні подорожні палиці: топірці, „келефи", жіночі ціпки, прикрашені часто дуже вишуканим металевим декором.

Топірці, які мали металеву сокирку, відлиту з латуні, а пізніше — і з нейзильберу, та дерев'яне топорище, на Гуцульщині використовували не тільки як подорожні ціпки, а й, у разі потреби, як холодну зброю. Правда, для цього зручнішими були топірці з залізною сокиркою та гострим заточеним лезом. Топірці були поширеною зброєю опришків, їх не тільки використовували у бойових сутичках для завдавання навісних рубаних ударів, але і прицільно кидали у ворога з далекої відстані. Сталеві топірці мали спеціальні металеві накладки, щоб часом не поранити руку. Недарма в опришківській співанці згадуються топірці:

На високій полонині ізродили рижки:
То чи підем, пане-брате, навесні в опришки?
А зробімо топірчики та з самої сталі,
Та не кличмо ми нікого, підім-ко ми самі[14].

Топір — річ шанована на Гуцульщині. У давніх слов'ян топір уважався символом бога грому і блискавок Перуна, маленькі топірці були серед поганських підвісок-амулетів, які відігравали певну роль у стародавній обрядовості. На Гуцульщині топір шанували як леґендарну зброю казкових велетнів-воїнів, які у сиву давнину жили колись у Карпатських горах[15].

„Старовіцькі" латунні топірці мали масивні короткі сокирки з трохи розширеним лезом, тобто зберігали ще характер холодної зброї. Топірці кінця XIX — початку XX ст. вже мають невеликі сокири із значними фіґурними врізами, які відокремлюють лезо від обушка. Топірець дістає вибагливий абрис та вишукану орнаментацію і виглядає як елегантний ціпок.

[14] Вінценз С. На високій полонині.— Львів, 1997.— С. 114—115.
[15] Там само.— С. 108.

Так само, як уважає дослідниця гуцульського металу Л. Суха, дуже давніми є палиці з ручкою у вигляді двох голівок коней, які розміщені на руків'ї одна проти другої — головами у різні боки[16]. *Кінь здавна на Русі вважався помічником людини в усіх її справах. Образ коня у давніх слов'ян був пов'язаний з богом сонця, богом грому та блискавок, небесними кіньми Хороса та Перуна. Зображення таких священних коней збереглося серед речей Мартинівського скарбу на Київщині, датованого VI ст. З Пастирського городища на Кіровоградщині походить лита фіґурка двох коней, яку археологи відносять до VII—VIII ст. Фіґурка має один тулуб, а дві голови повернуті в різні боки. Зображення площинне з дещо збільшеними крутими шиями і великими головами. Про ці протоми коней російський дослідник В. Василенко пише: „Це рідкісна парна група, єдина у своєму роді, ніби передбачає паристих коней народної вишивки XVIII—XIX ст.“*[17] *Таке рішення знаходить своє продовження і в гуцульській металевій пластиці. Ставлення до коня у гуцулів особливе. Як образно говорить про це С. Вінценз, „кінь супроводжує життя гуцула від народження аж до самої смерти“*[18]. *Кінь був надійним помічником у відгонному скотарстві і без сили та спокійної вдачі цієї благородної істоти було б неможливим освоєння гірських полонинських просторів.*

Старим типом чоловічої палиці є також „келефи“. „Келефи“ за формою та призначенням близькі до обухів, різновидів чеканів, які набули поширення серед польської шляхти у XVII—XVIII ст. як ударна зброя для самооборони[19]. *Обухи, як і „келефи“, мали бартку зі спіральним вигнутим кінцем, з другого боку бартці надавали форми профільованого молотка, яким у разі потреби можна було завдати сильного удару. Бартки „келефів“ відливалися з латуні та нейзильберу. Форми їх бувають декількох різновидів. Нарівні з бартками, які мали спірально загнутий кінець, поширені були також „келефи“ з бартками у вигляді фіґурного топірця з напівкруглою тупою сокиркою та молотком на протилежній стороні.*

Для міцности та краси топорища чоловічих палиць або цілковито оббивали бляхою, або прикрашена карбованим орнаментом бляха набивалася на горішній частині топорища.

Жіночі палиці мають простішу конструкцію у вигляді видовженого ціпка, найчастіше з латунною, дещо сплющеною кулястою голівкою. Верхня частина ціпка прикрашається інкрустацією латунним дротиком, рогом, перламутром чи оловом. Невелика група жіночих палиць у верхній частині прикрашена плетивом з латунного дротика. Як правило, прикраси на жіночих палицях зроблені з винятковою майстерністю. Тут застосовано комбінації різноманітних технік, де холодний полиск металу вирізняється на тлі полірованого дерева, вирішеного у теплих тонах світлого і темно-коричневого кольорів.

Центральною прикрасою святкового жіночого гуцульського одягу були „згарди“, одноярусне чи багатоярусне намисто, утворене з хрес-

[16] Суха Л. Художні металеві вироби...— С. 59.
[17] Василенко В. М. Русское прикладное искусство.— Москва, 1997.— С. 93.
[18] Вінценз С. На високій полонині.— С. 27—29.
[19] Kwaśniewicz W. 1000 słów o broni białej i uzbrojeniu ochronnym.— Warszawa, 1981.— S. 127—128.

тиків різноманітної форми. Один від одного хрестики відокремлюються „переліжками“ — скрученими у трубку латунними дротиками або відлитими з латуні рурками. Вражають різноманіттям окреслення рамен у вигляді трикутників, трилисників чи вигнутих гаків хрести без розп'яття. Іноді форми і прикраси стають суто декоративними зі складними силуетами абрисів. Часом кожне пасмо такого намиста утворює низку хрестиків іншої форми. Домінують у такій складній побудові один чи декілька центральних більших за розміром хрестів з розп'яттям. Згарди застібувались на шиї з допомогою двох запон — „чепраг“. Впадають у вічі досить-таки великі розміри „чепраг“, їх пишний декор і вибагливі форми. Але святкове гуцульське вбрання майже завжди закриває „чепраги“. А проте застібки вражають надзвичайним розмаїттям форм. Дуже поширені „чепраги“ у вигляді двох колес зі спицями чи двох дисків, прикрашених променистими чи пелюстковими розетками. Першим зауважив цю своєрідну особливість П. Жолтовський[20].

Безперечно, такі форми „чепраг“ — данина поганській символіці, атрибути Сонця та Перуна, емблеми яких були пелюсткові розетки. Досить згадати, що священне капище Перуна у Перині біля Новгорода мало форму восьмипелюсткової розетки. Давнє сонячне божество та бог грому і блискавок Перун, за народними уявленнями, підіймалися на небеса у колісному возі, зображення якого, щоправда, вже у християнській редакції як колісницю пророка Іллі, можна побачити на численних іконах на склі гуцульських малярів. Але глибина народної пам'яті сягає ще далі у темряву віків: колісниця та її невід'ємний елемент коло зі спицями — це один із символів ще індоєвропейської арійської належності. Недарма декілька разів згадується багатоупряжна пишна колісниця, колісниче військо та переможний гуркіт колес в Авесті, пам'ятці давньоіранської літератури XV—X ст. до н. е., яка зберегла відгомін і деякі елементи найдавніших уявлень, що сягають ще часів арійської прабатьківщини, спільної для усіх індоєвропейських народів.

Значно менше поширення мали „згарди-шелести“, де на скручених з дроту „переліжках“ підвішувалися кулясті дзвіночки з невеликим катальцем усередині. Коли жінка у парадному одязі, з шелестами на шиї йшла, її ходу супроводжував „малиновий передзвін“, який не тільки привертав до неї увагу, але й оберігав її від зурочень. Подібні намиста мали поширення ще за часів Київської Руси[21].

Менш поширеними були „згарди“ зі срібних монет, які часто поєднувалися з різнобарвним намистом з венеціанського скла. На Гуцульщині траплялася імітація монет у вигляді дископодібних підвісок, прикрашених карбованими розетками. Як і хрестики, їх відділяють одне від одного кручені з дроту „переліжки“.

Весільною прикрасою була діадема-„чильце“ своєрідної форми, яку закріплювали на чолі молодої. „Чильце“ виготовляли із штабки грубої бляхи, яку прикрашало декілька рядів трикутних листочків-„леліток“, вирізаних з тонкої бляхи.

---

[20] Жолтовский П. Гуцульское литье // Декоративное искусство.— 1972.— № 1.— С. 56.

[21] Матясяк І. М. Гуцульські художні металеві вироби.— К., 1954.— С. 7.

Але, без сумніву, найбільше традиції Київської Руси позначилися на різноманітних за своїм художнім вирішенням гуцульських нагрудних хрестах. З того часу й розпочався розподіл на нагрудні чоловічі хрести з Розп'яттям і хрести складені — енколпіони. Форми і орнаментальний декор хрестів з розп'яттям є подальшим розвитком тих типів християнських оберегів, що зародилися ще у часи Київської Руси, але на Гуцульщині деякі варіанти їх зазнали докорінного переосмислення і рясного насичення поганською орнаментацією. Експресивна пластика таких хрестів, у яких відчувається прагнення народного майстра передати муки та страждання розп'ятого Христа, сусідують із зображеннями символу сонця у вигляді чотирьох кіл, вписаних у ромби на закінченні кожного з рамен. Недарма у щоденній молитві гуцула поряд із Спасителем і християнськими небесними силами згадується животворне сонце, що своїми променями зігріває землю.

В іншому варіанті хреста кожне рамено нарівні з солярною символікою має ще й завершення паристими рогами, що було б доречнішим у прикрашуванні стовпів поганських божеств на язичеському капищі, ніж у зображенні головного християнського символу.

Менше поширення, ніж підвісні хрести, мали іконки з поясним зображенням Богородиці типу Одигітрія. Навколо центрального зображення в овальних медальйонах обабіч двійко янголят, що підтримують ікону, знизу представлено царя Давида — пророка Богородиці, який тримає у руці арфу, схожу на гуслі. Зверху у медальйоні на фоні променів „глорії“ зображено голуба з розпростертими крилами — символ Святого Духа. Іконка має досить складну іконографію східнохристиянського ізводу.

Сережки, якими гуцулки прикрашали вуха, також мають ориґінальну форму. Їх виготовляли у трьох різновидах. Перший тип — у вигляді фіґурних трикутних листочків-„леліток“, вирізаних з латунної бляхи і нанизаних на спірально вигнутий дріт. Другий різновид сережок мав вигляд профільованих ґудзиків кулястої чи дископодібної форми, їх відливали з латуні чи нейзильберу і також закріплювали на дротах. Третій різновид сережок має вигляд плоских „рогатих“ ромбиків, відлитих з латуні і прикрашених карбуванням.

Орнамент прикрашали різноманітні за формою персні. Більшість з них відливали з латуні, наприкінці XIX — на початку XX ст. персні також відливали з нейзильберу та срібла. Привертають увагу масивні чоловічі персні з прямокутним орнаментованим щитком, який слугував печаткою. Досить часто персні мають інкрустацію кольоровими пастами, пацьорками, вставками з рогу. Не менш цікаві форми перснів з великим дископодібним щитком, який звичайно прикрашає карбована розетка. Такими перснями гуцули стягували хустки на шиї, цей елемент одягу був обов'язковим для святкового парадного чоловічого вбрання.

Менші за розмірами і різноманітні за формою щитків жіночі персні. Щитки — дископодібні чи мають форму двох поєднаних кіл, чи квадрата з фіґурним обрамленням. Подібні дитячі перстенці, але вони ще менші за розмірами. Жіночі кільця-обручки простої форми, інколи з профільованою шинкою.

Виявом національної самосвідомости гуцульських майстрів було виготовлення наприкінці XIX ст. медалей з оплічним зображенням Богдана Хмельницького. Гетьмана зображали з обличчям, розвернутим у профіль. Медаль — відлита з латуні, зображення модельоване у низькому рельєфі. Нанесено також гравірований напис: „Гетьман Зіновій-Богдан". Медаль має вушко для завішування.

Чоловічі капелюхи прикрашали латунними орнаментованими бляхами. Візерунки вирізали у блясі, створюючи складні ажурні сітчасті стрічки, або орнамент наносився тисненням, зазвичай такі бляхи обрамлювали пишним бордюром.

Пряжки ремінних поясів і „табівок" відрізняються від пряжок, якими закріплювали кінську упряж, меншими розмірами і великим різноманіттям форм. Чимало пряжок має прямокутну основу, до якої з двох боків додаються великі фіґурні трикутники або ажурні ромбові стрічки чи розетки, фланковані когутячими голівками.

Серед різноманітних форм пряжок до ременів привертають увагу прямокутні пряжки, які, з одного боку, мають ажурне завершення у вигляді стилізованих чоловічих фіґурок, що взялися за руки, ніби це ланка нескінченного ритуального хороводу чи танку. У варіанті такої пряжки, завершеної жіночими фіґурками, ще більше узагальнень: голови лише намічені, руки і плечі утворюють хвилясту лінію, яка викінчує пряжку. Величність постав жіночих фіґур підкреслюють важкі трикутники спідниць. Можна пригадати подібні фризи з фіґурами людей у танці, що оперізують Збручанський ідол (Святовит), де вони символізують ярус землі. Можна тільки уявити, з якими глибокими коренями космологічних уявлень пов'язаний такий тип зображень, основним сенсом якого було прагнення оберегти від темних сил життя людей на землі.

Інша група пряжок побудована на основі овалу. Вони або мають обрамлення із зубців, або фланкуються ажурними побудовами з домінуючим мотивом серця.

У формі деяких пряжок прочитується вплив барокового стилістичного напряму. Пряжка має вибагливо вигнуту фіґурну раму, кожна сторона якої посередині прикрашена паристими С-подібними завитками та доволі складною побудовою, утвореною із спірально вигнутих елементів. Останні побудови переосмислюються народними майстрами як стилізоване зображення слимака. Тобто барокові елементи дещо видозмінюються і дістають зрозуміле для виконавця рішення зооморфного образу.

З латунного дроту технікою плетіння робили ланцюжки-„ретязі" — багатоярусні пояси, які цвяшками закріплювались поверх широких шкіряних поясів-„чересів". „Ретязі" застібались пряжками, зробленими з латунної бляхи, прикрашеної карбованим орнаментом. Але найбільше цінувалися на Гуцульщині пояси з так званою турецькою чепрагою східної роботи, прикрашені різнобарвними емалевими розписами та вставками з кольорового скла, що імітували коштовне каміння. Близькі за формою пряжки виготовляли зі срібла болгарські майстри у XIX ст.[22] *Ланцюжки, плетені з латунного дроту, використовували для*

[22] Вакарелски Х. Българско народно изкуство.— София, 1963.— Ил. 153.

виготовлення жіночих браслетів, підвішування хрестів та мундштуків люльок.

Поєднання шкіряних виробів з металевими прикрасами та пряжками — характерна ознака гуцульських торб і поясів.

Рясно прикрашалися набивними металевими накладками гуцульські „табівки" і „ташки", які у дорозі слугували гуцулу своєрідною великою кишенею. Подібні до „табівок" шкіряні торби з набиваними металевими прикрасами були поширені у деяких реґіонах Румунії[23]*. Можна припустити, що певною мірою на становлення форм „табівок" і „ташок" вплинули військові торби. З обладунку полків легкої кавалерії, де гусари мали подібну невелику за розміром торбу, яка, до речі, і називалася „ташкою", від німецького слова die Tasche — кишеня, торба. Таке могло статися наприкінці XVIII ст., коли гуцулів через рекрутські набори почали брати на службу в австрійську армію. Але прикрашені такі „табівки" зовсім не у традиціях армійської амуніції XVIII—XIX ст. Луска металевих бляшок, набиваних на шкіряну основу, радше нагадує старовинні військові панцирі, якими послуговувались ще до впровадження вогнепальної зброї.*

„Табівки"-„старовіцькі", як їх називає В. Шухевич, виготовлені у XIX ст., мають прямокутну форму, на накривки торб щільно набиті дископодібні прикраси, які нагадують прості ґудзики. Посеред накривки закріплена велика прикраса, яка має напівкулясту форму та плоске фіґурне обрамлення. Новіші „табівки", виготовлені наприкінці XIX — на початку XX ст., мають форму півкола. На накривці, повторюючи основну конфіґурацію торби, набиті дископодібні прикраси та дрібніші капслі — „бобрики".

У центрі цієї побудови закріплено ажурний овальний медальйон з зображенням парних птахів, що сидять на гілці, розвернувши у різні сторони голівки[24]*. Поширеними були й інші декоративні варіанти оздоблення „табівок" набивними металевими прикрасами.*

Ще більше металевих накладок мали менші за розміром торбинки — „ташки". Накривки у цих торбинках мала закріплену на шкірі орнаментовану пластину з латунної чи нейзильберової бляхи. Декор пластин утворювався з сітчастих побудов з трикутників та ромбів, поля такої форми окреслюють стрічки з „бобриків". У кожному полі розміщена або карбована розетка — „ружа", або півророзетка. У менш поширеному варіанті декору центральний ромб з обох сторін обрамлюють прямокутні стрічки. Всі ці утворені поля прикрашено стилізованими мотивами парних голівок птахів. Усі „ташки" мали зроблені з бляхи бічниці та низ. І „табівки", і „ташки" мали ремені з набиваними смугами „бобриків" і завішувалися на фіґурних пряжках.

Металеві прикраси набивалися та навішувалися на поясах роботи гуцульських майстрів, доконечним елементом цих поясів так само були фіґурні пряжки, на які застібалися численні ремені широких „чересів". Вужчі жіночі пояси „букурійки", застібалися на фіґурну пряжку та мали прикраси з нашитих металевих ґудзиків і набитих „бобриків". Чоловічі пояси повсякденного вжитку були трохи ширшими, ніж жіно-

---

[23] Arta popularā din Valea Jiului.— Bucurēşti, 1963.— P. 400.

[24] Шухевич В. Гуцульщина.— С. 307.

чі, і поряд з пряжкою прикрашалися більшими та меншими капслями. Ширші пояси на дві пряжки часом мають візерунок, набитий, з дрібних цвяшків з округлою голівкою — „ціточок". Утворюється горизонтальна стрічка з овалів, які заповнюють хрестоподібними мотивами.

Широкі святкові пояси-„череси" на чотири—п'ять пряжок, крім вертикального пасма з ряду фіґурних пряжок, часто мали цілі набори предметів, закріплених на шкірі. Звичайними були поперечні ряди з латунних ажурних „колїщат" та ґудзиків. Крім того, на пояс навішувалися протичка до люльки, кресало, ніж та кістяний „сугак" для розв'язування вузлів. Тобто на ремені був цілий комплект речей, потрібних у дорозі, на полонинах, в опришківських походах. Сам широкий „черес", який оперезував людину від грудей до стегон, був елементом святкового чоловічого одягу, крім того, використовувався як бандаж під час виконання важких робіт, на лісорубному промислі та сплаві плотів по річках, а також був своєрідним шкіряним панцирем, що надійно оберігав власника від ударів, завданих холодною зброєю.

Збірка Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України налічує близько сорока екземплярів гуцульської зброї. Більшу частину колекції становлять рушниці. Зброя виготовлена переважно народними майстрами-зброярами. Металеві частини зброї робив слюсар, а дерев'яні ложа кожен стрілець виготовляв собі сам. Іноді використовували привезені на Гуцульщину стволи та замки, виготовлені професійними зброярськими майстернями. У збірці представлена гуцульська гладкоствольна зброя двох систем: ударно-кремінної та ударно-капсульної. Ложі рушниць і руків'я пістолетів прикрашалися різьбою та інкрустацією дротиком з кольорових металів, латунними накладками та литими латунними піддонами у пістолетів. На латунні деталі карбуванням та гравіруванням наносився орнаментальний декор.

Порох гуцули носили у порохівницях — „порошницях". До кремінної зброї потрібен був порох двох ґатунків: дрібніший на запал до полиці й дещо грубший для заряджання у ствол. Відповідно, використовувалися порохівниці для запального пороху — „кубок" — півсферичної форми, зроблені з дерева, та „ріжок" з розгалуження рогів оленя — на грубший порох. Порохівниця-„кубок" зверху оббивалася орнаментованою латунною бляхою; основна дерев'яна частина прикрашалася інкрустацією з латунного дротика, яка утворювала сітчасту побудову, нагадуючи риб'ячу луску. Головним акцентом декоративної системи була кругла пластина з латунної бляхи, звичайно прикрашена карбованою розеткою. Часто латунною орнаментованою бляхою оббивали і рогові порохівниці-„ріжки".

Художній метал Гуцульщини, отже, органічно входив у святковий і повсякденний побут горян. Гуцульське металовиробництво має свій оригінальний стиль та вражає майстерним поєднанням декору з формою і призначенням речі. Збірка гуцульського металу Музею етнографії та художнього промислу є найбільшою в Україні і дає змогу широко ознайомитися з цією галуззю українського народного мистецтва.

Олександр ЛЯШЕНКО

УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ГРАВЮРИ XIX СТОЛІТТЯ ЗІ СЕЛА ПЛАЗОВА

XIX століття стало часом найбільшого поширення української народної станкової гравюри — дереворізу, функціонування її в середовищі малозаможних соціальних верств — міщан, ремісників, селян. Тогочасні твори народної гравюри відображали світогляд та мистецькі вподобання найширших демократичних кіл українського народу. Водночас XIX ст.— доба кризи й згасання традиції народного дереворізу. Літографічні „образки“ та олеодруки, які у другій половині XIX ст. заполонили „ринок“, поступово відтіснили традиційні народні дереворізи, впливаючи на смаки масового споживача. До головних причин занепаду народної гравюри слід віднести появу нових поліграфічних технік та соціальні зміни в суспільстві.

В історії української народної гравюри період XIX ст. належить до маловивчених. До цього спричинилися загалом незначна кількість творів, які дійшли до нашого часу, і брак спеціальних досліджень. Серед причин, що зумовили недостатню збереженість зразків XIX ст., слід назвати функціонування станкових дереворізів у середовищі малозаможних верств, де, внаслідок несприятливих умов, вони швидко знищувалися[1]*. Народні гравюри іноді не знаходили визнання у поціновувачів мистецтва, оскільки не відповідали загальноприйнятим естетичним нормам. Через те їх недостатньо вивчали, не завжди залучали до колекцій та музейних збірок. Станкові дереворізи, які потрапили до музеїв чи бібліотек, нерідко знищувались.*

Розглядаючи українську народну гравюру XIX ст., переважно згадують про два осередки її виготовлення: у Борзні на Чернігівщині, де працював майстер М. Кокоша, та у Плазові на Любачівщині, в якому дереворізи виконували майстри Кострицькі (батько й син). З народних гравюр, створених у Борзні, до нашого часу дійшли пізніші відбитки з різьблених дощок-кліше XVIII ст.; кліше і гравюри XIX ст. (переважно

---

[1] Відомий дослідник народної гравюри Д. Ровинський писав: „Картинки духовного змісту наклеювали переважно на стіни хат, поряд з образами [...] Ці картинки горіли разом з хатою, нищились під час перебудов і потерпали від вогкости [...] тому, незважаючи на величезну кількість друкованих екземплярів, майже кожен старовинний аркуш лубкового виробництва становить водночас і єдиний примірник [...], котрий дійшов до нашого часу“. Див.: Ровинский Д. Русские народные картинки.— Санкт-Петербург, 1881.— Т. 5.— С. 28.

міфологічно-казкові сюжети) не збереглися[2]. *Набагато більше відомо про дереворізи з Плазова. Зокрема, тут наприкінці XIX — на початку XX ст. віднайдено різьблені дереворитні дошки й відтиснуто з них зображення*[3]. *Таким чином, українська народна гравюра XIX ст. найбільш цілісно представлена групою пам'яток із Плазова. Народні станкові дереворізи цього періоду з інших, здебільшого невідомих осередків, представлені лише поодинокими зразками*[4].

Виявлення у Плазові різьблених дереворитних дощок викликало велике зацікавлення серед польських дослідників. Гравюри вперше частково опублікували Е. Маєвський[5] *та М. Соколовський*[6]. *Разом з відомими дереворізами, дошки яких знайдено на початку XX ст. у кармелітському монастирі на литовсько-польському пограниччі, гравюри з Плазова повністю ввійшли у видання З. Лазарського*[7]. *Ця публікація послужила основою для дальших досліджень у цьому напрямку*[8]. *Найповніший аналіз стилістики та локальних відмін дереворитів з Плазова зроблено у монографії Й. Грабовського*[9]. *Репродукції 21 плазівської гравюри і різьбленого кліше до них, а також каталожні дані були вміщені у виданні Етнографічного музею у Кракові*[10]. *У порівняльному аспекті — зіставляючи з іконами на склі — досліджує плазівські дереворізи Л. Лєпший*[11]. *У згаданих працях плазівські гравюри розглядаються, проте, головно в контексті польського мистецтва. Осередок народної гравюри у Плазові вперше залучив до української культурної спадщини В. Січинський, стисло охарактеризувавши стилістику творів та подавши короткі відомості про майстрів*[12]. *У контексті української народної гравюри XVII—XIX ст. В. Свєнціцька розглядала Плазів як один із локальних центрів на пограниччі української і польської етнографічної території. Вперше серед українських учених дослідниця в загальних рисах охарак-*

---

[2] Пилипенко Б. Ксилогравюри Чернігівського Державного Музею.— Чернігів, 1925.

[3] Тепер ці кліше та відбитки з них зберігаються в Етнографічному музеї у Кракові (див.: Polska grafika ludowa / Przed. E. Waligora. Wst. A. Jaher-Tyszkowa.— Kraków, 1970.— S. 56—97); відбитки з плазівських дощок, зроблені 1926 р. у Варшаві, зберігаються у фондах Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України („Св. Онуфрій", 1141/65 (210); „Тайна вечеря", 1141/62 (211); „Оплакування (Пієта)", 4141/64 (214); декоративна композиція (колтрина), 1141/51 (216).

[4] Наприклад, гравюри „Св. Параскева" і „Арх. Михаїл" з Рави-Руської (див.: Polska grafika ludowa.— Kat. 271; kat 18—19), низка народних гравюр кінця XVIII—XIX ст., стилістично близьких до плазівських, що зберігаються у фондах Національного музею у Львові (НМЛ) та відділі мистецтва Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України.

[5] Majewski E. Drzeworyty Płazowa // Wisła.— 1900.— T. 14.— S. 437—438.

[6] Sokołowski M. Drzeworytnictwo u nas. I. Drzeworyty ludowe // Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce.— Kraków, 1903.— T. VII, zesz. III.— S. 453—480.

[7] Teka drzeworytów dawnych zebranych i wydanych przez Zygmunta Łazarskiego.— Warszawa, 1921.

[8] Kieszkowski J. Zwięzły katalog wystawy dawnych drzeworytów ludowych zebranych i wydanych przez Zygmunta Łazarskiego.— Warszawa, 1921; Bystroń J. Polskie drzeworyty ludowe // Sztuki Piękne.— 1929.— T. V.— S. 1—27; Skoczylas W. Drzeworyt ludowy w Polsce.— Warszawa, 1933; Piwocki K. Drzeworyt ludowy w Polsce.— Warszawa, 1934.— S. 20, 87.

[9] Grabowski J. Ludowe obrazy drzeworytnicze.— Warszawa, 1970.— S. 252.

[10] Polska grafika ludowa.

[11] Lepszy L. Obrazy ludowe na szkle malowane.— Kraków, 1921. Цит. за: Grabowski J. Ludowe obrazy drzeworytnicze.— S. 87—88.

[12] Січинський В. Історія українського граверства XVI—XVIII століття.— Львів, 1937.— С. 47.

теризувала художні особливості плазівських дереворізів[13]. *Короткі відомості про майстрів Кострицьких подав П. Жолтовський*[14]. *У публікації О. Мазурика порушено проблему недостатньої вивчености пам'яток української народної станкової гравюри в польських збірках, розширено ареал осередків станкового дереворізу на українських етнічних землях*[15].

З-поміж осередків української народної гравюри плазівський займає осібне місце, оскільки лежить на українсько-польському пограниччі (сучасна територія Польщі) і належить до українського етнографічного реґіону Надсяння[16]. *Містечко Плазів (Блажів), засноване 1614 р.*[17], *здавна відзначалося своїм мішаним, у плані національности та конфесійної належности, складом*[18] *із значною перевагою українського населення. Окрім римо-католицької, у Плазові з 1691 р. була греко-католицька парафія із церквою, збудованою 1728 р.*[19] *Ймовірно, що містечко постало на місці давнішого українського поселення Блажів, назва якого походить від давньоруської або староукраїнської особової назви Блажъ*[20].

Постання осередку народної гравюри в XIX ст. у Плазові, очевидно, мало свої об'єктивні передумови. Реґіон відомий давніми традиціями українського ікономалярства, зокрема, тут знайдено „галицькі ікони XV—XVI ст.“[21] *Важливу роль відігравали контакти місцевих малярів з культурно-мистецьким середовищем Перемишля, який „серед малярських осередків західноукраїнських земель XVI ст. [...] однозначно виступає“ на першому місці*[22] *і, на думку дослідників, у минулому міг*

---

[13] Свенцицкая В. И. Украинская народная гравюра XVII—XIX вв. // Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX веков: Материалы научной конференции к 150-летию со дня рождения Д. А. Ровинского.— Москва, 1976.— С. 57—85.

[14] Жолтовський П. М. Графіка // Історія українського мистецтва: У 6 т.— К., 1968.— Т. 3.— С. 309.

[15] Мазурик О. Давня українська станкова гравюра // Український календар. 1968.— Варшава, [1968].— С. 45—49.

[16] Висловлюємо вдячність працівникам Львівського національного університету ім. І. Франка канд. геогр. наук, доц. І. Ровенчакові та канд. геогр. наук, доц. М. Дністрянському за доброзичливо надані матеріали і консультацію з питань етнічної належности досліджуваної території (Плазова). Див. також: Паїк В. Україна в минулому й сьогоденні (історичні й географічні карти).— Едмонтон; Торонто, 1982; Львів, 1998.— Карти X—XI.

[17] Słownik Geograficzny Królewstwa Polskiego i innych krajów słowiańskich / Pod red. D. Chlebowskiego, W. Walewskiego.— Warszawa, 1887.— T. VIII.— S. 281.

[18] 1880 р. у Плазові було 689 мешканців, з них 455 греко-католиків, 194 римо-католики, 40 євреїв (див.: Там само). На початок 1939 р. у селі проживало 930 осіб, з них 530 українців, 100 „латинників“, 210 поляків та 90 євреїв. („Латинники“ — римо-католики, що їх розмовною мовою є українська. Взагалі своїм побутом „латинники“ майже не відрізнялись від українців. Латинники майже виключно селяни“. Див.: Кубійович В. Етнічні групи південнозахідньої України (Галичини) на 1. 1. 1939. Національна статистика і етнографічна карта.— Вісбаден, 1983.— С. XII, 120).

[19] 1880 р. парафія разом з довколишніми селами налічувала 800 осіб греко-католицького віросповідання. (Див.: Słownik Geograficzny Królewstwa Polskiego i innych krajów słowiańskich / Pod red. F. Sulimierskiego, D. Chlebowskiego, W. Walewskiego.— Warszawa, 1880.— T. I.— S. 246.)

[20] Первісне значення „Блажовъ (дворъ або ін.)“. Див.: Худаш М. Л. Українські карпатські і прикарпатські назви населених пунктів.— К., 1995.— С. 35.

[21] Свєнціцький І. Іконопись Галицької України XVI—XVII віків.— Львів, 1929.— С. IX.

[22] Александрович В. Західноукраїнські малярі XVI століття: Шляхи розвитку професійного середовища.— Львів, 2000.— С. 41.



1. Ісус Христос (Вседержитель).
1838 р. Дереворіз. Плазів



2. Святий Микола. *XIX ст.*
Дереворіз. Плазів

бути одним із центрів виготовлення гравюри на дереві на західних землях України[23]*. Протягом XVII—XVIII ст. „не мав рівних щодо популярності серед жителів численних сільських громад і малих містечок" осередок народного іконопису в Риботичах, діяльність якого „виходила далеко за межі місцевого локального явища"*[24]*. Ікони „риботицької роботи" потрапляли у найближчі околиці, а також до багатьох церков обширної території сучасного українсько-польського пограниччя*[25]*, можливо, були відомі і в Плазові. Варто відзначити графічний характер „риботицьких" ікон, що зближує їх з народними дереворізами*[26] *і дозволяє припускати виготовлення тут ксилогравюр. Очевидно, окремі малярі працювали й у містечках, віддалених від великих центрів іконопису, зокрема неподалік Плазова. Так, у Люстрації Любачева 1565 р. згадується маляр Лука*[27]*. Наближеність до монастирів та відпустових місцевостей (Посади Риботицької, де був монастир з церквою св. Онуфрія XV ст. і де, можливо, виконували станкові дереворізи*[28]*, Кальварії Пацлавської та інших) зумовлювала попит на об'єкти релігійного пошанування і могла б пояснити появу у Плазові в XIX ст. майстерні з виготовлення друкованих дереворитних образків. Важливе значення мало проведення з XVII—XVIII ст. ярмарків у Плазові*[29]*, Риботичах та довколишніх місцевостях, що забезпечувало збут подібних творів.*

Осередок народного дереворізу в Плазові належав до „родинних", не пов'язаних з монастирем або друкарнею, як це здебільшого бувало у попередні періоди розвитку релігійної станкової гравюри. У 1830-х рр. тут працював майстер гравюри на дереві Матвій Кострицький, а згодом — його син, також Матвій[30]*, котрий до кінця XIX ст. відтискав „образи" з дереворитних кліше, що залишилися після батька. Важко судити з певністю про точний час виникнення плазівської дереворитної майстерні. Діяльність її можемо приблизно окреслити 1830—1890-ми роками**. *Спроби атрибуції окремих плазівських гравюр XVIII століт-*

---

[23] Свенцицкая В. И. Украинская народная гравюра на дереве в собрании Львовского музея украинского искусства // Народная картинка XVII—XIX веков: Материалы и исследования / Науч. ред. М. А. Алексеева и Е. А. Мишина.— Санкт-Петербург, 1996.— С. 32.

[24] Откович В. П. Народна течія в українському живопису XVII—XVIII ст.— К., 1990.— С. 48.

[25] Моздир М. До питання про „риботицьку ікону" та її ареал // Мистецтвознавство'01.— Львів, 2002.— С. 35—38.

[26] Див. ікони кола риботицьких малярів зі збірки Національного музею у Львові: „Перемога Нестора над Лієм" кінця XVII — початку XVIII ст., „Покрова Богородиці" початку XVIII ст., „Перенесення мощей святого Миколая з Мир Лікійських до Бара" першої половини XVIII ст. (опубл.: Українське народне малярство XIII—XX століть: Світ очима народних митців: Альбом / Авт.-упор.: В. І. Свєнціцька, В. П. Откович.— К., 1991.— Іл. 73, 79—80) та ін.

[27] Александрович В. Західноукраїнські малярі XVI століття...— С. 165.

[28] Свенцицкая В. И. Украинская народная гравюра на дереве...— С. 32.

[29] Великі ярмарки у Плазові проводилися двічі на рік у визначені дні великих релігійних свят. (Див.: Słownik Geograficzny Królewstwa Polskiego...— T. VIII.— S. 282.)

[30] Рік народження М. Кострицького-батька (1815), що подається у спогадах сучасників, на думку дослідників, потребує уточнення; дати народження і смерти М. Кострицького-сина (1837—1899), очевидно, також слід уважати приблизними. Див.: Bystroń J. Polskie drzeworyty ludowe.— S. 6—7.

* 1830 р.— найраніша дата на дереворізах цього осередку, 1899 р.— приблизна дата смерти М. Кострицького (сина), рівночасно й припинення діяльности дереворитної майстерні у Плазові.

тям потребують додаткового уточнення[31]. *Ще однією, поки що не розгаданою до кінця загадкою є кількість майстрів, що працювали у Плазові*[32]. *Очевидно, „частину дощок Кострицький різьбив сам, про що здогадуємось з ініціалів „МК" і дат у межах 1830—1840-х років"*[33], *авторство інших кліше не встановлено досі. Попри загальну „єдність стилю" плазівських гравюр, усе ж, правдоподібно, що їх виконували не один, а декілька майстрів. Проте арґументованого підтвердження припущень того, що Кострицькі не були єдиними, хто працював у галузі дереворізу в Плазові, або що осередок гравюри існував там і раніше*[34], *знайти не вдалося. Відомо, що після смерти М. Кострицького його син лише друкував гравюри з дощок, що залишились після батька, але сам виготовленням дереворитних кліше не займався*[35].

*Враховуючи значну кількість двосторонньо різьблених дощок**, *можна припускати, що плазівські майстри, зокрема М. Кострицький, наслідували „виробничу практику" мандрівних вибійників і т. зв. образників, котрі ходили селами й на замовлення „відбивали" вибійки і малювали „образи"*[36]. *Правда, Й. Грабовський обґрунтовує двосторонню обробку дереворитних кліше суто міркуваннями ощадности*[37]. *Наявність серед дереворитних дощок цього осередку зразка колтрини, а також часте застосування технічних прийомів і мотивів орнаменту, властивих українським вибійкам, дають підстави припускати, що плазівські майстри дереворізу були водночас і вибійниками. Подібні приклади відомі в історії українського мистецтва*[38] *і, зокрема, народної гравюри того часу*[39].

Особливості сюжетно-іконографічної системи народних гравюр із Плазова характеризуються тісним поєднанням рис східнохристиянської і західної (католицької) іконографії. Це простежується на рівні формування сюжетно-образних пріоритетів, іконографічної структури, а також застосування атрибутики, характерної для тієї чи іншої іконографічної традиції. Головною з причин складного „симбіозу" іконографії цього осередку є особливе географічне положення Плазова на українсько-польському пограниччі, де насамперед відбувались взаємоконтакти двох мистецьких традицій.

Іконографічний „репертуар" плазівських народних гравюр великою мірою повторює образи святих, іконографічні типи та сюжетні релігійні сцени, що дістали розвиток в українському мистецтві попереднього періоду. Так, наявні у плазівських дереворізах і водночас харак-

---

[31] Bystroń J. Polskie drzeworyty ludowe.— S. 7.

[32] Grabowski J. Ludowe obrazy drzeworytnicze.— S. 89.

[33] Свенцицкая В. И. Украинская народная гравюра...— С. 33.

[34] Bystroń J. Polskie drzeworyty ludowe.— S. 7.

[35] Piwocki K. Drzeworyt ludowy w Polsce.— S. 87.

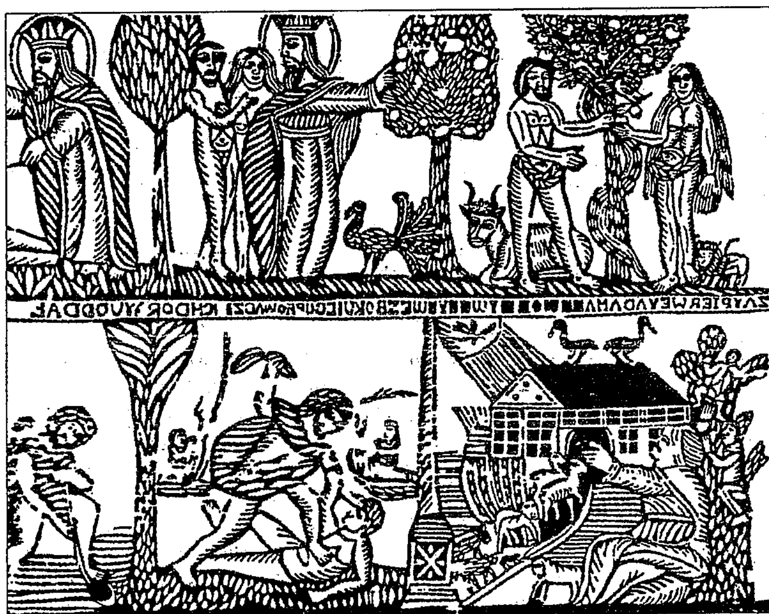
* З-поміж 13 дереворитних дощок, знайдених у Плазові, 8 — „двосторонні".

[36] Reinfuss R. Polskie druki ludowe na płótnie.— Warszawa, 1953.— S. 93—95; Bystroń J. Polskie drzeworyty ludowe.— S. 24.

[37] Grabowski J. Ludowe obrazy drzeworytnicze.— S. 30.

[38] „Матеріали з історії вибійництва вказують, що вибійники [...] поєднували своє ремесло з іншими заняттями: в селах — з хліборобством, а по містах — з спорідненими ремеслами — фарбарством і малярством, а в період мануфактурного виробництва — з друкарством і граверством" (див.: Сидорович С. Й. Художня тканина західних областей УРСР.— К., 1979.— С. 48).

[39] Наприклад, гравер-самоук М. Кокоша з Борзни на Чернігівщині вирізьблював дошки для гравюр і вибійки. Див.: Пилипенко Б. Ксилогравюри...



3. Сцени Старого Заповіту. *XIX ст. Дереворіз. Плазів*



4. Святі Катерина і Варвара.
XIX ст. Дереворіз. Плазів

терні для української народної гравюри образи Ісуса Христа (Вседержителя), Богородиці Одигітрії, св. Миколи, св. Юрія Змієборця, св. Варвари, іконографія Розп'яття. Образи святих Петра і Павла, св. Онуфрія, сцени „Богоявлення Господнє", „Тайна вечеря", представлені у дереворізах з Плазова, набули поширення в українському іконопису. Сюжети „Створення Єви", „Гріхопадіння" трапляються в українській книжковій гравюрі XVII ст.

Зображення у гравюрі з Плазова Христа Вседержителя, датоване 1838 р., тяжіє до поширеного в українському релігійному малярстві та народній скульптурі іконографічного типу Христос Учитель[40] *і є нетиповим для польської гравюри. Фронтальне ієратичне зображення Христа Учителя наявне в численних „Деісусних" композиціях ікон і дереворізів XVII—XVIII ст.*[41] *У плазівській гравюрі воно лише в загальних рисах нагадує усталений іконографічний тип. Спрощеністю іконографії, відтворенням народного типажу, рисами примітиву, а також окремими деталями (як різьблені чи, можливо, точені завершення трону) ця гравюра споріднена з іконописним „Деісусним" зображенням Христа Вседержителя (Учителя) початку XVIII ст. з Космача на Гуцульщині*[42].

Досить давня в українському мистецтві традиція зображати апостолів Петра й Павла разом[43] *дістала продовження у плазівській гравюрі, де святі апостоли представлені на тлі української церкви з трьома банями (а не костелу, як зазначено в зарубіжних виданнях)*[44]. *До подібного композиційного прийому протягом XVII і XVIII ст. вдавалися майстри української гравюри та іконопису, зображуючи преподобних Антонія і Феодосія Печерських по обидва боки Успенського храму Києво-Печерської лаври. У дереворізі з Плазова простежуються іконографічні та композиційні „паралелі" з іконою XVIII ст. „Апостоли Петро і Павло" з Либохори*[45]. *Фрагмент дереворізу із зображеннями святих апостолів Петра і Павла (з невідомого нам осередку), іконографічно і композиційно близький до плазівського, зберігається у фондах Національного музею у Львові*[46]. *Майже не викликає сумнівів, що композиційно-іконографічну схему однієї з цих гравюр запозичено майстром української ікони на склі на той самий сюжет*[47].

---

[40] Моздир М. І. Українська народна дерев'яна скульптура.— К., 1980.

[41] Ікони „Спас у силах" другої половини XV ст. з Галичини (див.: Шедеври українського іконопису XII—XIX ст.— К., 1999.— Іл. 6) і середини XVI ст. з Шклярів (див.: Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків: Українське релігійне малярство XIV—XVIII століть у музейних колекціях Львова.— Львів, 1990.— Іл. 47, 50); „Моління з чином" 1570-х рр. з Наконечного, „Деісус" другої половини XVI ст. з Коросна (опубл.: Откович В., Пилип'юк В. Українська ікона XIV—XVIII ст.— Львів, 1999.— Іл. 48, 59); гравюри „Деісус" (Наукова бібліотека ЛНУ ім. І. Франка, № 1536 III) та „Деісус" (опубл.: Пилипенко Б. Ксилогравюри...— Табл. III-а).

[42] Откович В. П. Народна течія...— С. 83. Опубл.: Шедеври українського іконопису...— Іл. 54.

[43] Наприклад, ікона першої половини XVI ст. (опубл.: Biskupski R. Ikony w zbiorach Polskich.— Warszawa, 1991.— Il. 28), ікона „Св. апостоли Петро і Павло" з Малнова.

[44] Polska grafika ludowa.— S. 24.

[45] Опубл.: Откович В. П. Народна течія...— С. 42.

[46] Збірка НМЛ, ГД-503.

[47] Шедеври українського іконопису...— Іл. 105.

Тісний зв'язок з традиціями української народної гравюри та ікони XVII ст. виявився в образі св. Юрія Змієборця. У дереворізі XIX ст. з Плазова, попри тривалу часову віддаленість, усе ж відчутна спорідненість окремих формально-стилістичних прийомів з дереворізом „Св. Георгій" початку XVII ст.[48] *У зразку XIX ст. помітні ремінісценції українського бароко; відчутні аналогії з іконою „Св. Юрій Змієборець" 1683 р. з Михнівки на Волині*[49]. *Спостерігаємо певні відповідності з творами народного малярства першої половини XVIII ст.— іконою „Св. Юрій Змієборець" риботицького кола*[50] *та іконою М. Шестаковича*[51].

Образ св. Миколи Чудотворця, котрий серед зображень святих в українському релігійному мистецтві посідає одне з чільних місць, у плазівській гравюрі частіше відтворюється у традиціях східної іконографії. Таким постає фронтальне нижчепоясне зображення св. Миколи з вираженими рисами художнього примітиву. Характерною для українських ікон і народних гравюр з однофігурними зображеннями святих деталлю є окреслений декоративною рамкою напис кирилицею по боках основного зображення: **„СТЫИΩЦЪ НИКОЛАИ"**[52]. *Така композиційно-іконографічна схема, поширена в українському мистецтві XVII—XVIII ст., майже без змін перейшла в ікони на склі і гуцульські кахлі*[53]. *Згідно з традиціями східнохристиянської іконографії, виконане зображення святого Миколи Чудотворця на повний зріст. Свідченням цього є святительське облачення, постаті Ісуса Христа та Богородиці у верхній частині гравюри, зображення церкви з трьома банями. Як відгомін католицького культу св. Миколи слід розглядати окремі сцени, пов'язані з народними уявленнями про патронат цього святого*[54].

В образі св. Онуфрія 1836 (?) р. відчутні іконографічні „паралелі" з житійною сценою з ікони „Св. Онуфрій" кінця XVII — початку XVIII ст. з риботицького осередку[55], *іконою 1750 р. з Волині*[56]. *Зображені поряд святі Катерина і Варвара водночас поєднали риси православної й католицької іконографії. Вплив української традиції тут проявився у яскраво вираженому етнічному типі облич святих дів*[57]. *Сюжети й образи на гравюрах „Коронування Богородиці Св. Трійцею", „Розп'яття", „Св. Антоній Падуанський", хоча й витримані у дусі західної*

---

[48] Збірка НМЛ, ГД-533.

[49] Свєнціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків...— Іл. 110.

[50] Українське народне малярство...— Іл. 82.

[51] Опубл.: Откович В. П. Народна течія...— С. 54.

[52] Очевидно, думка про те, що плазівські дереворізи підписані „завжди латинським алфавітом" (див.: Grabowski J. Ludowe obrazy drzeworytnicze.— S. 90) потребує уточнення.

[53] Питання дотичности іконографії дереворізів з Плазова, ікон на склі і зображень на гуцульських кахлях розглядалось нами у співавторстві з А. Колупаєвою (виступ на науково-теоретичній конференції „Косівська мистецька школа: історія, становлення, перспективи розвитку" (м. Косів, 26—27 квітня 2002 р.).

[54] Polska grafika ludowa.— S. 24.

[55] Українське народне малярство...— Іл. 83.

[56] Ікона „Св. Онуфрій" з Новосілок Волинської обл. (опубл.: Сидор О. Ф. Барокко в українському живопису // Українське барокко та європейський контекст.— К., 1991.— С. 182).

[57] Порівнюючи твір з народною гравюрою „Св. Варвара" з Національного музею у Львові (опубл.: Жолтовський П. М. Графіка.— С. 309—318), пересвідчуємося, що св. Варвара з плазівського дереворізу повністю повторює поставу, поворот голови і рук святої, а обличчя св. Катерини є ніби її дзеркальним відображенням.

іконографії, власне в такому трактуванні органічно ввійшли в українську художню традицію доби бароко.

Натомість рідкісною в українському релігійному мистецтві слід уважати іконографію дереворізу, атрибутованого як „Чудо у Вальдорні“[58]*. Сюжет його перегукується з іконографією Спаса Нерукотворного (Мандиліон, Плат Вероніки) і пов'язаний з алегоричними композиціями „Христос Виноградар“ та спорідненими з ними „Христос у точилі“, „Христос у чаші“, що були вираженням головного догмату християнства. Іконографія, очевидно, має західноєвропейське походження і, можливо, пов'язана з містичним „видінням“, „явлінням“ цього образу вірним Католицької Церкви. Невластивим для українського мистецтва є образ св. Казимира, котрий уважався патроном Литви і Польщі*[59]*.*

Єдина серед гравюр з Плазова декоративна композиція представлена колтриною, центральним мотивом якої є вазон з квітами. Декоративне трактування фронтально зображених багатопелюсткових квітів, як і сам спосіб їх розміщення на вигнутих стеблах, споріднені з орнаментами українських вибійчаних тканин. У XVIII ст., крім колтрин декоративного характеру, були зразки з фіґурними зображеннями, прикладом чого є фраґменти із зображеннями святих Катерини, Варвари, а також невідомих мучениць, закомпонованими у стилізовані рослинні форми*[60]*. Цікаво, що тут, як і у гравюрі плазівського осередку, серед формальних засобів помітну роль відіграє декоративна чорна пляма з елементами „білориту“.*

Для народних дереворізів з Плазова характерне застосування широкої „шкали“ засобів виразности — ліній, штрихування, білої і чорної плям, а також залучення орнаментальних мотивів і написів. Прикметною рисою гравюри цього осередку є яскраво виражений нахил до декоративности у трактуванні. Плазівські гравюри „мають відбиток народного примітиву з максимальним узагальненням і спрощенням форми, вирішенням композиції крупним планом“[61]*, у зображенні фіґур переважають вкорочені пропорції. Умовність і спрощення художньої мови народної гравюри пояснюється не лише певною обмеженістю технічних засобів дереворізу (у порівнянні з живописом) і не так недостатньо професійним рівнем підготовки майстрів, як браком потреби в досягненні ілюзорности зображення. Народна гравюра (як і інші види народного образотворчого мистецтва) мала на меті відтворити неконкретний, реальний вигляд речі, а лише її подобу, символ, знак. Такий умовний, знаковий характер зображення цілком задовольняв як творця народної гравюри, так і її „споживача“. Послуговуючись обмеженим колом мистецьких засобів, народний майстер умів зобразити задумане у такому вигляді, який був найбільш зрозумілий і близький народним естетичним ідеалам.*

За характером графічного вирішення гравюри з Плазова можемо умовно поділити на дві групи. Першу становлять твори, у яких пере-

---

[58] Polska grafika ludowa.— Kat. 53.

[59] Там само.— S. 24.

* Колтринництво (виготовлення полотняних і паперових шпалер для оббиття стін) належить до занять, котрі передували народній станковій гравюрі.

[60] Збірка НМЛ, ГД-502/1, ГД-471.

[61] Свенцицкая В. И. Украинская народная гравюра...— С. 81.

важає лінійно-контурний підхід до трактування. Характерним прикладом такого вирішення є фронтальне нижчепоясне зображення святого Миколи, яке вирізняється полегшеним силуетом, „ажурністю" декоративного трактування. Основним формотворчим засобом тут виступає лінія (контур, штрихування), декоративна роль чорних площин зводиться лише до акцентування смислового і композиційного центру. Графічна мова творів цієї групи базується на ритміці ліній та штрихів різної довжини, товщини і напрямку, якими майстер творить декоративне ціле. До другої групи відносимо твори, яким притаманний лінійно-площинний спосіб трактування. Великої ваги тут надається чорній площині, найчастіше — декорованій білими орнаментальними мотивами (характерними якраз для гравюр із Плазова), зрідка — суцільно чорній, що об'єднує композицію („Розп'яття").

Порівняно з народною гравюрою XIX ст., у дереворізах з Плазова особливо виразно проявився „орнаментальний" підхід до трактування постати, архітектурного й природного стафажу. Майстри гравюри цього осередку широко застосовували суто „плазівський" мотив вигнутого листочка чи гілочки, із заокругленим завершенням, виконаний „білим по чорному". Орнаментальний принцип трактування застосовано у відтворенні площин покрівель („лускоподібні", вибрані різцем елементи, що імітують черепицю або гонт) („Святі Петро і Павло"), викладеної плитками підлоги („Тайна вечеря", „Ісус Христос (Вседержитель)"). Нерідко дуже декоративно, як орнамент, вирішуються деталі природного оточення — крона дерева (сцени зі Старого Заповіту, „Оплакування"), позем із стилізованими рослинними мотивами („Св. Онуфрій", „Св. Юрій Змієборець"). Плазівські майстри народної гравюри, очевидно, були добре обізнані з прийомами декоративної різьби по дереву, виготовлення вибійки та колтрин, відтворюючи в орнаментах найбільш поширені мотиви різьбярства й вибійництва. У гравюрах з Плазова чи не найяскравіше в історії українського народного дереворізу проявилася тенденція „тісного єднання образотворчого і декоративного начал"[62].

Народна гравюра XIX ст. з Плазова розвивалась у руслі українського мистецтва. У ній дістали продовження художні традиції попередньої доби. Спираючись на них та власне мистецьке бачення, враховуючи смаки й уподобання середовища, в якому і для якого вони працювали, майстри цього осередку створили високохудожні твори, позначені локальною своєрідністю.

У гравюрах з Плазова органічно поєдналися риси східнохристиянської та західнохристиянської іконографії, що було зумовлене історичними умовами, національними та конфесійними факторами, соціальним складом населення. Своєрідна графічна мова дереворізів з Плазова позначилась на стилістиці народних гравюр прилеглої території.

Народна гравюра українського етнічного зарубіжжя потребує поглибленого вивчення для об'єктивного висвітлення й залучення до української мистецької спадщини належних їй пам'яток.

Оксана ШПАК

---

[62] Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво бароко.— К., 1982.— С. 27.

ОСНОВНІ ОСЕРЕДКИ ДИЗАЙНУ ОДЯГУ У ЛЬВОВІ (1950—2000 роки)

Вагомою складовою системи легкої промисловости колишнього Радянського Союзу була швейна промисловість України, а вже в її структурі поважне місце посідали осередки виробництва одягу, зосереджені у Львові. Вони були відомими не лише українським споживачам завдяки фаховості та виразності стилю.

Одяг у системі промислового виробництва товарів належить до художнього проектування мікросередовища проживання людини, і тому визначальними для нього є конструктивність, технологічність, функціональність, ергономічність, економічність та естетичність. Ці засоби дизайнерської виразности — своєрідна мова, якою проектант мікросередовища фізичного та психологічного існування людини звертається до оточення і розповідає іншим про стиль цього певного середовища[1]*. Львівським дизайнерам одягу вдалось виробити своє творче обличчя, яке упізнавалось серед багатьох інших.*

Друга половина XX століття характеризується складними постмодерністськими процесами в мистецтвах та у дизайні як універсальній дисципліні культурологічного середовища[2]*. Зазначений період неоднозначний і складний для переосмислення творчого шляху українських, зокрема львівських, дизайнерів одягу. Спочатку це були фахівці з практичним кравецьким досвідом. Зі створенням 1959 р. в ЛДІПДМ відділення моделювання костюма, що стало осередком професійної дизайнерської освіти, відбулося дальше становлення львівської школи моделювання одягу*[3]*. З'явилися художники-модельєри, підготовлені за спеціальністю художнє оформлення виробів легкої та текстильної промисловости. Термін „дизайнер" тоді не вживався.*

Оглядаючись на півстоліття назад з позицій вже іншої культури, часу, сповненого зовсім відмінної від тодішньої соціально-політичної атмосфери, розуміємо, що тогочасне середовище було тією тотальною

---

[1] Хмельовський О. Модель формування світогляду дизайнерів // Діалог культур: Україна у світовому контексті. Художня освіта: Збірник наукових праць / Упор. і відп. ред. С. О. Черепанова.— Львів, 2000.— Вип. 5.— С. 343, 347—348.

[2] Крвавич Д. Універсалізм дизайну як мистецтва ідеї, форми і функції // Там само.— С. 330, 332.

[3] Мигаль С. Львівська дизайнерська школа: становлення, проблеми, перспективи // Там само.— С. 387, 390; Коровицький О., Тканко З. Пошуки і здобутки модельєрів // Вісник Львівської академії мистецтв.— Львів, 1996.— С. 47—51.

силою, від якої цілковито залежала діяльність художників — дизайнерів одягу на виробництві[4]*. Це не завадило українським промисловим художникам виробити самодостатній зріз культури одягу як еталона творчих потенцій на тлі маловиразних тисячоодиниць масового вбрання — результату реальних можливостей вітчизняних текстильних та швейних підприємств. За час, що минув відтоді, у країні сталися масштабні зміни, а проте західне поняття дизайнера одягу і наше звичне — художника-модельєра досі різняться. Це наслідок нашого відставання у розумінні глобальної сутности професії дизайнера, а також психологічної настанови споживача щодо естетичної функції сучасного вбрання*[5]*. Стосується сказане і тих вітчизняних модельєрів, професійне життя яких було віддане виробництву масового одягу на швейних підприємствах.*

Зазначена відмінність пов'язана, з одного боку, з передісторією становлення потужних центрів дизайну одягу як осередків відображення певної провідної суспільної ідеї та формування масового стилю, одного смаку у відповідності з цією ідеєю[6]*. З другого боку, вона зумовлена ступенем розбіжностей між творчою ідеєю і техніко-технологічними можливостями її втілення у відповідному матеріалі та відповідному швейному обладнанні. Ці можливості вітчизняних художників та їхніх західних колег істотно різнилися. А проте завдання історичного періоду були вирішені, становлення українських художників-модельєрів як дизайнерів відбулося, і хоча в їхній праці був закладений конфлікт між творчістю і „конвеєром", її результати залишаються базовою основою для передбачення нових дизайнерських знахідок українських спеціалістів*[7]*. Тому доцільним буде ознайомитися з історією становлення і розвитку, діяльністю наступних осередків дизайну одягу у Львові як прикладу тісних кореляцій соціально-політичного середовища і професійної праці.*

Одним з провідних швейних підприємств України є відкрите акціонерне товариство „Маяк", засноване у 1944 р. як Львівська швейна фабрика № 1. Фабрика працювала на базі швейних майстерень та кустарних артілей, ательє, які у період між двома світовими війнами забезпечували населення Галичини готовим одягом. Підприємство було устатковане машинами з ножним приводом, що належали майстерням, і виготовляло одяг для військових. Працівників було від 50—70 до 120 чоловік. З 1945 р., після надходження перших універсальних машин та встановлення чотирьох швейних потоків агрегатного типу на площі корпусу № 1 (агрегат — на 30 чоловік), на фабриці почали виготовляти верхній жіночий одяг. У 1948 р. фабрику переведено у нове приміщення на вул. Городоцькій, 13 (тоді 1 Травня), у приміщення, яке не було пристосоване до промислового виробництва. На вул. 1 Травня розміщувалось швейне ФЗО, в якому здобували спеціальність майбутні робітники фабрики.

---

[4] Хмельовський О. Модель...— С. 342.

[5] Мигаль С. Львівська дизайнерська школа...— С. 397; Звиняцковская З. Зачем нужна одежда? // L'OFFICIEL Україна.— 2002.— Февраль—март.— № 3.— С. 62—67.

[6] Бызов С., Зубенко А., Звиняцковская З. Как это было // Там само.— Апрель—май.— № 4.— С. 84.

[7] Мигаль С. Львівська дизайнерська школа...— С. 397.

У післявоєнні роки завдання задовольнити потреби населення у вбранні могло бути виконане лише на потужніших підприємствах[8]. *Наприкінці 1950 — на початку 1951 рр. видано наказ про об'єднання двох фабрик — № 1 та білизняної № 3 й закріплення за підприємством території на вулиці Промисловій, 17. Тоді на фабриці працювало вже 375 чоловік. Цей період її недовго очолювала Антоніна Колесникова. У 1962 р. директором об'єднаної фабрики став Леонід Шевченко. Після об'єднання фабрик в одну потужнішу почалось розширення приміщень. Постали теперішній цех № 1, приміщення адміністрації та складів. Остаточно було переведено на вул. Промислову швейну фабрику № 1 з вул. 1 Травня, а також самостійну фабрику з вул. Наливайка, 18, на якій шили чоловічий одяг. Тоді ж до фабрики приєднано дві артілі, одна з них на площі Ринок виготовляла військовий одяг. Це приміщення у 1955 р. було передане під житло працівникам фабрики. Друга артіль мала приміщення на вул. Шпитальній, 4, його було віддано Львівському будинку моделей одягу (далі — ЛБМО), де розмістилось експериментальне виробництво Будинку мод.*

Щоденно бригади по 10 чоловік зі своїх працівників відпрацьовували по дві-чотири години на будівництві, й таким чином підприємство, не зупиняючи процес виготовлення одягу, продовжувало розширення виробничих площ. Фінансовою базою для капітальних робіт стала позика у банку, яку підприємство вчасно сплатило, незважаючи на великий ризик. Працювало у той період близько 200 швачок упродовж тільки однієї робочої зміни.

У той час на підприємстві почалася часткова реконструкція із впровадженням нового обладнання. Так, дві конвеєрні лінії на 40 та 60 робочих місць, що були встановлені у 1955 р., дали змогу розпочати випуск зимових та демісезонних жіночих пальт. Ще дві лінії, змонтовані впродовж 1956—1957 рр., уможливили розширення асортименту продукції виготовленням жіночих літніх пальт та костюмів. Впровадження у виробництво нового обладнання для пошиття якісного одягу стає постійною турботою адміністрації. Із 1952 р. фабрика реґулярно закуповує вузькоспеціальне обладнання.

У 1957 р. підприємство розширилось, до нього була приєднана швейна фабрика № 4. Чисельність працівників збільшилася до 900 чоловік. Це викликало потребу у ряді заходів, спрямованих на підвищення рівня механізації, продуктивности праці, на той час ще досить низької. Уявлення про тогочасний рівень механізації дає хоча б такий приклад: привідні ремні були приєднані до спільного шківа, тому із зупинкою однієї машини зупинялись всі інші. Прогресивною зміною стало переведення швейних машин на індивідуальні приводи, а це головно машини Подольського механічного заводу. Паралельно впроваджувано конвеєри. Зокрема, конвеєр, що безупинно рухався, не виправдав себе, натомість, вигідним виявився конвеєр другого типу, з точним розрахунком часу на операцію.

Тоді ж введено в експлуатацію цех з пошиття пальт (костюмів) жіночих вовняних секційного процесу. Для одночасного виготовлення зимових та демісезонних пальт був встановлений багатофасонний потік,

[8] Див.: Галкіна Н. М. Одяг // Нариси з історії українського декоративного прикладного мистецтва / Відп. ред. Я. П. Запаско.— Львів, 1969.— С. 161—167.

реконструйовано цех пошиття т. зв. держзамовлень, в цеху № 1 встановлено агрегат системи „Варіон", підвісний транспортер, пневмонічні та електричні преси, впроваджено багато пристосувань малої механізації.

Головний інженер фабрики Марія Гладких разом із конструкторами-механіками підприємства розробила й впровадила у виробництво трисекційний багатофасонний конвеєр, якого не було ні на одній швейній фабриці в Україні. На цьому багатофасонному підвісному конвеєрі водночас виготовлялось до 12 моделей одягу. Складність такої конструкції полягала у правильному доборі тканин, ниток та інших додатків, тому реально пошивалось паралельно тільки шість моделей одягу. Перша секція забезпечувала найскладнішу ділянку — роботу з фасоном кожної конкретної моделі, у другій виконувано стандартні роботи, на третій верх виробу поєднували з утеплювальними прокладками тощо.

Із впровадженням у виробництво багатофасонного конвеєра постала потреба у складі готової продукції, яка б зберігалась у підвішеному стані. Склад було збудовано й пізніше механізовано (керував ремонтно-механічною майстернею Семен Мотін, пізніше — заступник директора).

Завдяки новим сучасним лініям продуктивність праці зросла у порівнянні із 1949 р. на 170 відсотків, випуск валової продукції збільшився на 366 відсотків, чисельність працівників — на 671 відсоток, а їхня заробітна плата виросла у півтора рази. Водночас собівартість пошитого одягу знизилась. Відповідно до вимог виробництва у зазначений період були реорганізовані підготовчий, розкрійний та експериментальний цехи.

Зусилля, пов'язані з модернізацією виробництва, були зумовлені заходами соціального спрямування. Збудовано чотири житлові будинки, їдальню на 100 відвідувачів, деякі побутові приміщення, дитячий садок на території підприємства, відкрито медичний пункт, бібліотеку тощо. Крім того, реконструйовано приміщення фабрики № 4, здано в експлуатацію 40 квартир для працівників.

Виробниче швейне об'єднання — Львівська швейна фірма „Маяк" створено у червні 1962 р. Це підприємство з самостійним фінансовим балансом, розрахунковим рахунком у банку. „Маяк" став однією з перших фірм України. Організація фірми дала можливість сконцентрувати планування та керівництво виробництва масового одягу в одному місці й поглибити спеціалізацію фабрик, що входять до її складу. На той час до фірми увійшло п'ятнадцять фабрик із 10 тисячами працівників — підприємства Львова, Рівненської, Волинської та Тернопільської областей, зокрема, Ковельська, Володимир-Волинська, Чортківська, а також Городоцька, Винниківська, Золочівська та Бродівська швейні фабрики. Очолив фірму директор Борис Науменко (до 1984 р.), головним технологом стала Ванда Скаковська (до 1984 р.).

Відразу зі створенням „Маяка" адміністрація розробила план реконструкції та розвитку фірми на 10 років, з яких перші п'ять планувалося пропрацювати без капітальних ремонтів. Вдалось домогтися у Міністерстві легкої промисловости СРСР виділення 3 млн. карбованців на капітальне будівництво. Тому на фірмі постійно проводилось будівництво додаткових виробничих площ. Так, підготовчий, розкрійний та цех № 3 в січні 1964 р. розміщено у новозбудованому корпусі № 3. В січні

1965 р. на території головного підприємства постав корпус № 5, в якому розмістили експериментальний цех та актовий зал.

У 1963 р., після появи нових організаційних структур — раднаргоспів, у складі фірми залишились лише п'ять фабрик Львівської области з 5000 працівників. Тоді постала проблема спеціалізації підприємства. Головне підприємство, що на вул. Промисловій, 17, зосередилось на виготовленні жіночого верхнього одягу, фабрика № 2 на вул. Наливайка, 18 — чоловічого. У Золочеві шили спортивні костюми для дітей та дорослих з актуальної тоді болоньєвої тканини, інших нетканих матеріалів. У Бродах, де силами „Маяка" добудовано корпус, виготовляли костюми для дітей шкільного віку, Винниківський філіал став випускати дитячі костюми з вельвету. У Червонограді, де був надлишок вільних „жіночих рук", також з допомогою „Маяка" створено спеціалізовану швейну фабрику з пошиття жіночої білизни. Відокремилась швейна фабрика № 3, яка перетворилась на потужного виробника легкого плаття „Весна" (директор Олександра Сєрая), у підпорядкування якій відійшли пізніше червоноградська та городоцька фабрики. Сьогодні „Весна" — це спільне українсько-швейцарське акціонерне товариство закритого типу, яке, крім згаданої продукції, виготовляє чоловічі шовкові сорочки та легке дитяче вбрання.

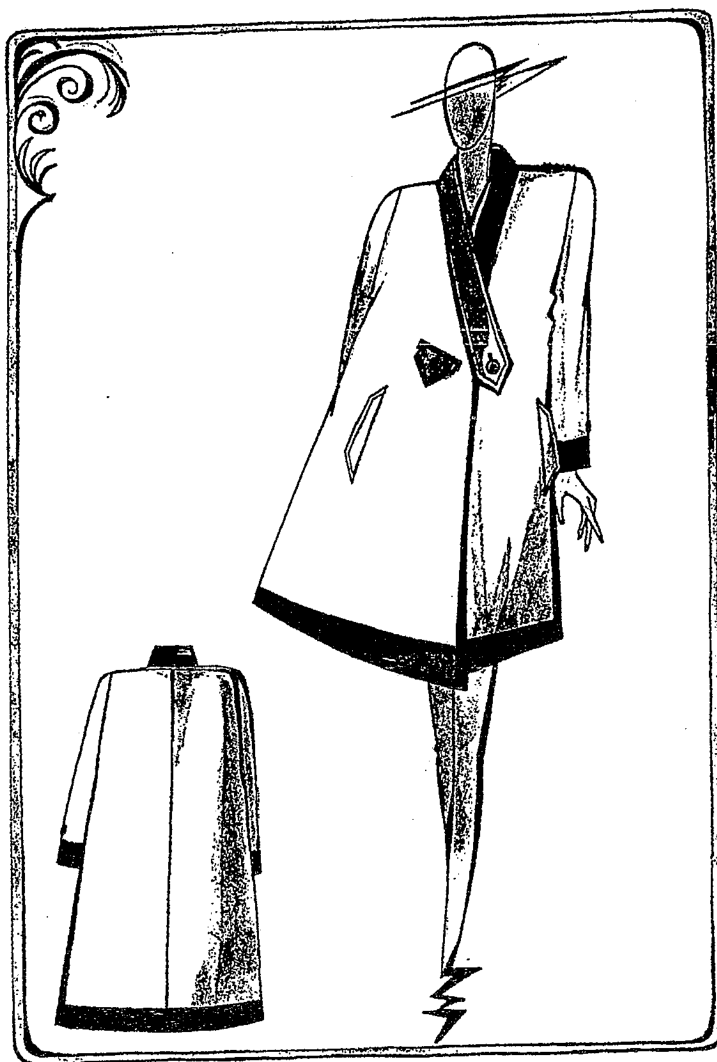
На головному підприємстві „Маяка", де зосередилось від 1200 до 2000 працівників, було реорганізоване управління цілого виробництва. Розширено функції управління й створено нові відділи, розширено відділ постачання та збуту, організовано службу головного технолога, конструкторське бюро, нормативно-дослідницьку лабораторію, створено групу кон'юнктури. З 1964 р. на головному підприємстві працює машинно-лічильна станція — це дало можливість вести централізований розрахунок заробітної плати, облік випуску та реалізації продукції. Також централізовано склад допоміжних матеріалів. Маломірні та нераціональні залишки почали переробляти у т. зв. цеху ширвжитку.

Організація єдиних виробничих та економічних служб на головному підприємстві посприяла вивченню і впровадженню передових на той час форм організації праці та виробництва продукції. Фірма „Маяк" почала організовувати працю на прямих договорах із торговельними організаціями.

За період з 1962 по 1970 р. на підприємстві введено в експлуатацію ще 6,5 тисячі квадратних метрів виробничої площі, з яких 1,7 тисячі використовувались для санітарно-побутових приміщень. Зокрема, комплекс санітарно-побутових приміщень був підготовлений для цеху № 1 на головному підприємстві, поліпшено умови праці на філіалах № 2 та Золочівському. Всі підприємства були переведені на госпрозрахунок.

У 1969 р. колектив фірми здобув право на випуск продукції, атестованої Державним знаком якости. Для дизайнерів це означало посилений контроль виконання проектної частини — конструкції виробу та технології пошиття одягу. Тому рівень одягу, що його виготовляло підприємство, був високим — фірма неодноразово здобувала нагороди на різноманітних виставках швейних виробів.

У 1967 р., після другого етапу реконструкції виробництва, була впроваджена уніфікована технологія виготовлення одягу за новітніми на той час методами кріплення деталей крою — клейовими. Широко



1. Проект жіночого демісезонного пальта силуету трапеція.
Фірма „Маяк“. 1995 р.

стали застосовувати у виробництві таку сировину, як штучні шкіра та хутро, флізелін, поролон, капрон з плівковим покриттям, нові види тканин із різним процентним складом синтетичних волокон. Щорічно пошивалось 390 моделей одягу, з яких за індексом „Новинка“ виготовлялось 235 одиниць.

Технологія обробки основних вузлів верхнього одягу (в пальтах і плащах) стала модернішою — широкого застосування набули клейові та неклейові прокладні матеріали, а також утеплювальні підкладки для жіночих пальт, вистрочених на машині Мекка. В основних цехах було встановлене нове технологічне обладнання Чепелиського комбінату (тоді УНР), а також фірм „Текстима“ (тоді НДР), „Пфафф“, „Дюркопп“, „Штробель“ (тоді ФРН), „Рімальді“, „Мекка“ (Італія). Це універсальні безпосадочні машини з електроуправлінням, з обрізанням країв, двоголкові, спеціальні для вшивання рукавів, зиґзаґ, для підшивання низу, триниткові та п'ятиниткові оверлоки, пристосування для різання навскісної стрічки, для пришивання ґудзиків, ВТО (вологотеплової обробки), автомат для вишивки тощо.

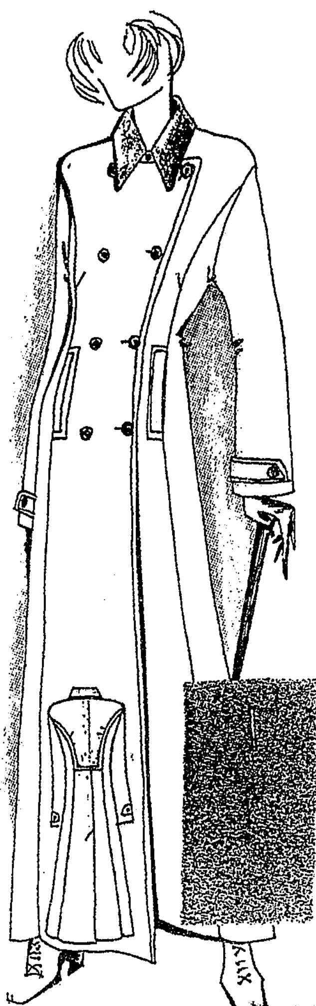
Тоді ж запроваджено нову форму організації праці: усі виробничі потоки реконструйовано на неконвеєрні з повузловою обробкою деталей, також виділено централізовані дільниці ВТО (Вищої технічної оцінки). Роботи з уточнення та підрізання деталей крою в пошивних цехах зліквідовано, а всю підготовчу роботу стали виконувати в розкрійному цеху та централізованій дільниці дублювання. Усі робочі місця обладнали малою механізацією, стелажами, кронштейнами та іншим.

На початку 1980-х років були змонтовані енергетичні системи подачі повітря та паропостачання на всі дільниці. У жовтні 1982 року підписано угоду між урядами колишніх СРСР та УНР (Угорщина) про технічне переобладнання головного підприємства. Реорганізація усіх технологічних потоків була закінчена у 1984 р.

З 1989 р. колектив фабрики співпрацює з іноземними фірмами. Згідно з розпорядженням Міністерства легкої промисловости для пошиття курток потужністю 750 тисяч курток на рік упродовж 1989—1990 рр. встановлено комплект технологічного обладнання фірми „Джуккі“ (Японія). Новими машинами були забезпечені і цехи інших філій. Для розрахунку кусенів тканин та розкладок лекал впроваджено систему „СППР“ Гербер (США), бракувально-мірильні верстати з автоматизованим проміром довжини та ширини тканини фірми „Шелтон“, настильні столи, розкрійні стрічкові машини, дублювальні преси безперервної дії, прасувальні столи з електропаровими прасками тощо. Усього в 1990 році введено в експлуатацію обладнання на 2,611 тисяч карбованців. Також змонтовано автоматизовану систему управління виробництвом (АСУВ). Завдяки впровадженню нової техніки та сучасних технологій виготовлення одягу економічний ефект фабрики дорівнював 148 тисячам карбованців.

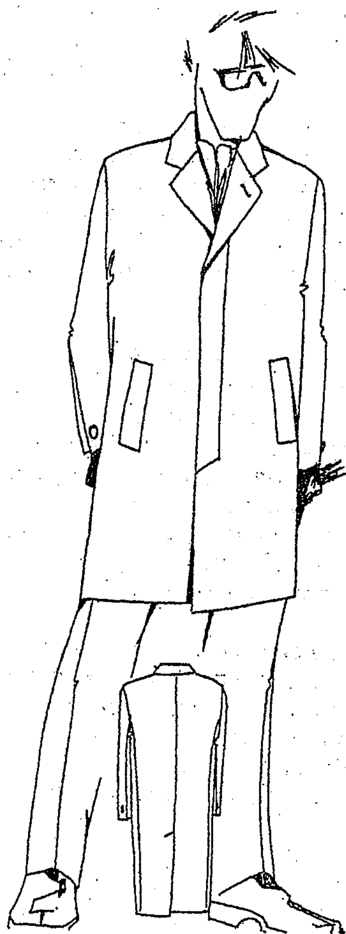
У той час загальна площа підприємства становила 2,6 га, на яких розміщувалося п'ять виробничих споруд. У них були підготовчо-розкрійний, експериментальний та три швейні цехи, у яких встановлено 14 високомеханізованих технологічних ліній з загальною кількістю працівників 950 чоловік. Виробнича потужність підприємства становила близько 30 тисяч одиниць виробів на місяць. До асортименту продук-

ПАЛЬТО ЖІНОЧЕ Д/С М-1605



2. Проект жіночого демісезонного пальта на основі крою українських народних свит. *Фірма „Маяк"*. *2000 р.*

ПАЛЬТО ЧОЛОВІЧЕ Д/С М-1598



3. Проект демісезонного пальта для чоловіків.
Фірма „Маяк“. 2002 р.

ції „Маяка" тоді входили не тільки жіночі та чоловічі пальта, плащі й куртки, а також піджаки, спідниці, брюки.

Для кращого збуту готової продукції Львівське ВАТ „Маяк" відкрило фірмові магазини, в яких почали вивчати попит споживачів на новий асортимент. У цих магазинах реалізували свою продукцію й інші підприємства України.

Документацію на виготовлення моделей одягу (методичні рекомендації, лекала тощо) закуповували в найкращих будинках моделей колишнього СРСР — Києва, Одеси, Вільнюса, Ленінграда, але найбільше — Московського, Ризького та Львівського будинків моделей. План випуску продукції за категоріями надходив з Києва, а рекомендації стосовно тенденцій моди — з Москви. Збут продукції гарантувався плануванням — випускалась конкретна кількість одиниць конкретних моделей одягу.

Частину моделей проектували дизайнери, які працювали на самому „Маяку". Головним художником його були Наталія Мінжуліна[9]*, Світлана Чередниченко й Оксана Ганець (дотепер). З ними проектували одяг дизайнери Вітрук, Фещук, Настенко (з Харкова), Ігор Вітлугін, Степанчук, Андрусів. Колекції одягу фахівці фабрики розробляли з урахуванням традицій та звичаїв реґіону. Підприємство стимулювало дизайнерів п'ятивідсотковими доплатами за раціональне використання клаптиків-випадів на малих формах, супутніх товарах. Дитячий асортимент не оподатковувався, а навпаки, дотувався, що знижувало його торговельну вартість.*

Законодавством було передбачене надання щоп'ятниці творчого дня для дизайнерів, а раз на рік — декадника для збору інформації та підготовки ескізів (як правило — напередодні тих чи інших презентацій). Адміністрація всіляко підтримувала ескізування колекцій творчих, не для масового вжитку. Колекції моделей одягу з „Маяка" реґулярно надходили на всесоюзні ярмарки, які відбувались у Москві, зокрема, були вони на презентаціях у 1988—1989 роках.

*У середньому на „Маяку" щомісяця впроваджувалось у виробництво чотири-п'ять нових моделей власного проектування, які перед тим затверджувала художньо-технічна рада. Серед них були моделі за номінаціями „особливо модні" та „новинка". За останню художників додатково преміювали. Членами ради, крім головного художника, були головний художник ЛБМО, товарознавці або начальники відділів баз гуртової торгівлі та магазинів, куди надходила продукція фірми. Очолював раду головний інженер „Маяка". Тепер на художньо-технічних радах присутні голова правління або директор, начальник виробничого відділу, начальник експериментального цеху, головний художник-модельєр, економіст (спеціаліст по цінах), інженер з якости виробів. У протоколи ради вписуються зауваження щодо представлених моделей**.*

Виробнича база фірми „Маяк" була й залишається місцем практики для студентів спеціальности художнє оформлення виробів легкої та текстильної промисловости.

---

[9] Хмельовський О. Модель...— С. 339—354.

* Інформатор Оксана Ганець, 1960 р. н.

Основним джерелом поповнення колективу фаховими спеціалістами є випускники СПТУ № 28 та 32, Львівського технікуму легкої промисловости, Хмельницького університету „Поділля“ та Київського технологічного інституту легкої промисловости. Провідними на підприємстві є професії швачки, технолога швейного виробництва, механіка, закрійника, термообробника крою та модельєра-конструктора і художника з виготовлення нових моделей одягу.

У нових соціально-політичних умовах 1990-х рр. „Маяк“ (з січня 1992 р.) перейшов й на нові умови праці — орендні. Вже до кінця 1990-х рр. власні основні та обігові кошти фабрики становили 82 відсотки загальної вартости статутного фонду. З 1993 р. „Маяк“ — відкрите акціонерне товариство, яке стало правонаступником орендної Львівської швейної фабрики. Державна частка становить 10,2 відсотка, акціонерами стали 3004 члени товариства. Сьогодні ВАТ „Маяк“ — це складна структура, яку очолює голова правління Ніна Борачек. Їй підпорядковуються, крім інших, директори з виробництва, економіки та комерції. Враховуючи ситуацію, акцент зроблено на давальницькій сировині — у підсумку випуск продукції почав щороку зростати. У 1997 р., зокрема, 92 відсотки усієї продукції виготовлено саме з давальницької сировини.

Знову проведено технічне переоснащення підприємства. Завдяки встановленню високопродуктивного універсального та спеціального обладнання, впровадженню нових методів конструювання, підвищенню кваліфікації спеціалістів вдалося істотно поліпшити технологію пошиття масового одягу. Хоча вся українська легка промисловість працювала на внутрішньому ринку у несприятливих умовах[10].

Одним зі шляхів збереження колективу залишається співпраця з іноземними партнерами. Вона дала змогу у 1997 р. виготовити із давальницької сировини 178,4 тисячі одиниць продукції на експорт (на загальну суму 2,054,00 DM). На внутрішньому ринку тоді ж реалізовано 11,3 тисячі одиниць (на загальну суму 730,8 тисячі грн.). Здобувши добру ділову репутацію, „Маяк“ налагодив співпрацю з провідними іноземними фірмами Німеччини, США, Канади, Франції, Нідерландів, Польщі.

*У 1990 р. французький кутюр'є П'єр Карден як доброчинну акцію в межах допомоги Україні після Чорнобильської катастрофи надав документацію на 16 моделей одягу — ескізи, лекала, ноу хау технологічного вузла пришиття рукава в пройму жіночого пальта з гостропіднятою лінією плеча. Виробництво цих моделей передбачалось для реалізації на внутрішньому ринку**.

Продукція „Маяка“ відома на внутрішньому ринку та за кордоном. Щороку тепер створюється дві колекції одягу з 25—30 одиниць — осінньо-зимова та весняно-літня. Колекції швейних виробів репрезентовано на багатьох виставках-ярмарках України, Німеччини, Польщі, вони й нині здобувають відзнаки та високі оцінки. Адміністрація, колектив потужного підприємства не припиняють пошук найефективніших механізмів збереження „Маяка“ як одягового виробника високого рівня.

---

[10] Нікуленко Д. Швейна фабрика „Маяк“ по швах не тріщить // Високий замок.— 2002.— 16 листопада.— С. 14.

* Інформатор Оксана Ганець.

Визначною для швейників легкої промисловости України та колишнього СРСР була діяльність ЛБМО. Відкрито його 14 травня 1954 р.[11] *Будинок мод увійшов у систему Міністерства легкої промисловости, маючи перед собою завдання — надавати документацію для обслуговування швейних підприємств колишнього СРСР. Організувала ЛБМО його перший директор Антоніна Колесникова. Своє перше, тимчасове приміщення Будинок мод мав на вулиці Саксаганського, 6, де ще не було належних умов для праці. У 1958 р. він переїхав на нинішній проспект Свободи, 27, у колишнє приміщення* профтехшколи швейників та швейного ательє*[12].

На початку організація об'єднала 100 працівників, перед якими було визначено такі провідні чотири напрями діяльности: розробляти моделі одягу та передавати їх підприємствам разом із технічною документацією для впровадження у виробництво; розробляти рекомендації для поліпшення техніко-економічних показників роботи окремих підприємств; розробляти пропозиції для поліпшення якости виробів; організовувати огляди, виставки та інші заходи, покликані виховувати естетичний смак у населення[13].

*У 1958 р. створено Львівський раднаргосп, що об'єднав в одній системі управління підприємства різних галузей легкої промисловости, які виробляли так звані у радянський період товари широкого вжитку. Керівником відділу легкої промисловости у ньому була Ірина Локоть, яка багато посприяла подальшій роботі львівського осередку дизайнерів**. За нової керівної системи в липні 1962 р. на базі ЛБМО створено ЛПКІЛП — Львівський проектно-конструкторський інститут легкої промисловости, директор — Микола Старков, а за два роки — Федір Ткаченко, який прийшов із Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва (нині Львівська академія мистецтв)***. Метою створення такої організації було об'єднати проектування та виготовлення найрізноманітніших виробів легкої промисловости в одній структурі. Наприкінці 1967 р. інститут переїхав на вулицю Городоцьку, а з 1 січня 1968 р. реорганізовано ЛБМО, директор — Лідія Смоленська*[14]. *Упродовж 1975—1991 рр. директором була Надія Никифорук, а директором комерційної структури ЛБМ „Галмода"****, що постала на початку 1990-х років, у нових соціально-економічних умовах — Лариса Вознюк. Наприкінці 2002 р. директором обрано Олега Соболєва.*

---

[11] Див.: Галкіна Н. М. Одяг.— С. 165. Створено ЛБМО згідно з постановою Ради Міністрів УРСР № 2Т-ІІ від 02. XII. 1953 р. та наказу міністра промислових товарів широкого вжитку УРСР від 14. V. 1954 р.

* Інформатор Ірина Єлізарова, 1924 р. н.

[12] Див.: Залесская Е. В. История Львовского Дома моделей одежды / Кафедра моделювання костюму ЛДІПДМ.— Львів, 1970.— Рукопис. Архів О. Залеської.— 16 с.

[13] Там само.— С. 3.

** Інформатор Ірина Єлізарова.

*** Згідно з постановою Ради Міністрів УРСР № 2 від 31.01. 1962 р. та Львівського раднаргоспу № 333 від 22. 06. 1962 р.

[14] Залесская Е. В. История...— С. 4, 8—9. Інформатор Танас Никіфорук, 1928 р. н. Реорганізацію проведено згідно з наказом Міністерства легкої промисловости УРСР № 249 від 22.06. 1962 р.

**** Згідно з Довідкою про перейменування Львівського Будинку моделей одягу від 05.02. 1992 р.

Від самого початку ЛБМО, як і інші радянські будинки мод, працював на „два фронти" — внутрішні потреби легкої промисловости країни, дизайн виробів масового виробництва й створення виставкових колекцій, переважно в одному екземплярі, для презентацій, участи у всесоюзних методичних радах, семінарах, показах, у міжнародних виставках-ярмарках тощо.

Професійне зростання ЛБМО позначилося на розширенні контактів. Починаючи з 1956 р., колектив Будинку став реґулярно брати участь у міжнародних виставках, конгресах, конкурсах, фестивалях, пов'язаних із модою[15]*. А вперше колектив репрезентував свою колекцію на міжнародній виставці в Арґентині та на семінарі у Москві*[16] *вже 1954 р.**

Перший директор ЛБМО Антоніна Колесникова раніше працювала у швейній промисловості й чудово розуміла специфіку роботи художників в умовах виробництва. Це позитивно вплинуло на становлення творчого колективу. А. Колесникова згуртувала фахівців т. зв. старої, ще передвоєнної львівської школи моделювання одягу, в якій переважали кравці-поляки, орієнтовані на західну моду. Це ядро, власне, визначило творче обличчя та фаховий рівень Будинку мод у майбутньому.

Спочатку моделі виготовляли досвідчені кравці Омелян Вусович, Андрій Пиріжок, Ольга Пиріжок, також випускниця ремісничо-художньої школи (тепер Львівський державний коледж декоративно-ужиткового мистецтва ім. І. Труша) Лідія Скремета. Потім до них приєднувалися випускники Львівського технікуму легкої промисловости, Львівського поліграфічного інституту, випускники ЛДІПДМ, Київського технологічного інституту[17]*. Першими художниками були М. Балла, М. Білас, Т. Дероган, І. Єлізарова, Н. Жук, Л. Казимірська, М. Панова.*

А. Колесникова усвідомлювала, що творчо направляти роботу дизайнерів в такому осередку, як БМ, має фахівець з вищою спеціальною освітою. Тому за рекомендаціями людей обізнаних знайшла у київському видавництві при Академії наук й переоформила через міністерство до Львова молодого спеціаліста Ірину Єлізарову — випускницю відділу художнього текстилю ЛКДУМ ім. І. Труша та факультету художнього оформлення книг Львівського поліграфічного інституту. Ірина Єлізарова пропрацювала в ЛБМО спершу головним художником, а потім, по 1980 р. — художнім керівником цеху легкого плаття. Після І. Єлізарової художніми керівниками колективу були Лідія Казимірська, Аніта Лахманюк та Світлана Семенко.

Наступний директор Валентина Орлова була класичним адміністратором, людиною, якій були ближчі суто виробничі технологічні організаційні питання. Її наступниця, Лідія Смоленська, яка очолювала колектив майже десять років, спромоглась створити прекрасні, як на виробництві, умови для дизайнерів. Вона скерувала їхню діяльність під творчий контроль головного художника Будинку мод І. Єлізарової, не втручаючись у цю царину. У свою чергу І. Єлізарова не тиснула на процес ескізування, розуміючи, якою є важливою творча свобода навіть у її,

---

[15] Галкіна Н. М. Одяг.— С. 164—165. Інформатор Ірина Єлізарова.
[16] Залесская Е. В. История...— С. 7.
* Інформатор Марта Токар, 1924 р. н.
[17] Там само.— С. 4—5.

сказати б, планово-промисловому варіанті. Завдання І. Єлізарової як головного художника полягало у пошуку тканин для колекції (безпосередньо на текстильних фабриках Прибалтики, Ленінграда та в інших виробників). Ці тканини завозились на склад сировини ЛБМО, й художники вже з них добирали тканину під свої ескізи.

Саме таким чином, через тканини, фурнітуру, додатки колекції Будинку мод зберігали єдиний стиль. У СРСР не було заведено плекати імена, авторство — підтримувалась колективна творчість. Хоча в кожному будинку мод були свої яскраві дизайнери, і їхній індивідуальний почерк розрізняли спеціалісти на всесоюзних та республіканських показах. А проте, беручи загалом, дуже різновекторна спрямованість колекцій деяких будинків мод не завжди була їм на користь, нівелювала їхнє творче обличчя. Колекції одягу зі Львова вирізнялись єдиним художнім стилем західноєвропейського спрямування у поєднанні з етнічними мотивами. Це був період активного входження львівського Будинку мод у простір радянської моди та формування іміджу в очах фахівців усього Союзу як дизайнерського осередку високого рівня. „Іншість" ЛБМО стала відчутною вже у 1954 р., на методичній нараді у Москві, куди львів'ян уперше запрошено з колекцією дитячого одягу.*

Неперервність галицьких традицій у виготовленні одягу, якою позначена творчість львівських модельєрів, полягає у гармонійній єдності тенденцій західної моди із стилізованими народними мотивами. Творчий стиль дизайнерів ЛБМО вирізняється елегантністю та вишуканістю. Робота над ним не переривалась і тривала в експедиціях художників у карпатські села. Крім того, велику допомогу подавали співробітники Львівського музею українського мистецтва та Музею етнографії та художніх промислів ім. М. Рильського — Ірина Гургула, Вольницька, Савіна, Сидорович, Катерина Матейко, Данило Фіголь, які не тільки допускали художників до фондів, але й організовували лекції у БМ та заняття з питань різних видів народного декоративно-ужиткового мистецтва[18]*.*

У стінах ЛБМО стало природним проектування тканин у традиційному стилі, які виготовляли народні майстри. Співпраця з ними відбувалася упродовж трьох років, аж до створення власної ткацької майстерні. У 1957 р. на міжнародній виставці у Брюсселі були представлені дві моделі жіночого одягу з тканин, які запроектувала художник з текстилю Марта Токар. Ескізи тканин художниці за мотивами Гуцульщини затверджено на художній раді раднаргоспу, і народні майстри Косівщини виготовили їх у матеріалі технікою ручного перебору. ЛБМО здобув тоді свою першу медаль, срібну, як свідчення світового визнання високого професійного рівня ексклюзивних моделей. Згідно з нормами часу, моделі спершу були продемонстровані у Москві, де, до речі, підкреслювалось, що свою чарівливу естетичність вони завдячують передусім тканинам.

Обидві моделі, під девізом „Для прогулянки" автора Л. Казимірської та стриманіша елегантна класична „Бджілка" Л. Скремети, виклика-

---

* Інформатор Ірина Єлізарова.

[18] Залесская Е. В. История...— С. 6; Цимбалюк О. Джерела творчості Анелії Топінко // Народознавчі зошити.— 1999.— № 6.— С. 876—879.

ли бурхливе захоплення української діаспори. Це був нечуваний у період холодної війни, „залізної“ завіси ефект комунікації між країнами засобами костюма. Інша річ, що наявність таких моделей на виставках не відповідала тогочасній настанові на масовість, це був елітарний ексклюзив. Водночас ці моделі були дійсним відображенням творчих потенцій українських дизайнерів. Ті ж вироби у 1958 р. були надіслані на виставку до Токіо й на міжнародний ярмарок у Лейпциг. Пізніше їх закупила С. Сидорович для фондів Музею етнографії та художніх промислів ім. М. Рильського[19].

*У 1960 р. у колектив БМ прийшов Михайло Білас, випускник ЛДІПДМ, який разом із Мартою Токар створював текстильні шедеври для колекцій одягу. Працювала для потреб виробництва й Наталія Павук**. *Обладнати новостворену у Будинку мод текстильну майстерню допоміг народний майстер з Косова Роман Горбовий, він же вчив Ірину Винницьку та Ганну Вербовець*[20].

У час роботи будинку у структурі ЛПКІЛП виразною стала спрямованість у бік декоративности, почали вирішуватись дизайнерські завдання широкого діапазону. Під одним дахом відбувалось художнє проектування та виготовлення не тільки моделей одягу, але й головних уборів, трикотажних та галантерейних виробів і взуття до вбрання, які формували цільні колекції сучасного костюма. Окрім того, розроблялись інші напрями дизайнерської діяльности — художнє оформлення торговельних пакетів та торбинок, активно діяла художньо-експериментальна лабораторія зі створення ескізів тканин, вишивок, мережив, галантерейних виробів та експериментальні лабораторії з ткацтва і вибійки тканин, устатковані спеціальними верстатами, автоклавом. Лабораторії працювали у двох напрямах — створення моделей одягу та розробка технічної документації на них для підвідомчих фабрик, а також у напрямку створення ансамблів та всіх належних доповнень до них.

Зокрема, перспективною була подальша співпраця художників-текстильників і дизайнерів одягу. Тканини виготовлялись декоративні та для одягу за народними мотивами з традиційними орнаментами. Ці тканини мали оригінальні сучасні рішення, вирізнялись вдалим колористичним трактуванням та стилізацією. Колекції моделей одягу, пошитих з цих тканин, брали участь у міжнародних виставках в Марселі, Загребі, Делі, Нью-Йорку, Парижі, Бухаресті, Софії, Варшаві.

Прикраси з дерева — браслети, брошки, намиста, ґудзики виготовляли народні майстри з Косова за ескізами А. Каспришин. Юрій Скандаков відповідав за загальний художній добір ґудзиків до колекцій. Під керівництвом Б. Щукіна було налагоджене обладнання для фотофільмодруку на тканинах. У 1962 р. М. Старков запросив до роботи в колектив професійного фотографа Танаса Никіфорука, який створив фотолабораторію[21].

---

[19] Залесская Е. В. История...— С. 6. Інформатор Ірина Єлізарова.
* Інформатор Анелія Топінко, 1937 р. н.
[20] Залесская Е. В. История...— С. 7. Інформатор Марта Токар.
[21] Там само.— С. 7—9; Новинки в легкій промисловості. 1963—1964.— 120 с., іл. Рукопис. Архів Т. Никіфорука. Інформатор Анелія Топінко.

Ця праця сприяла розвиткові загального напряму дизайну промислових виробів у єдиному художньому стилі. Можна стверджувати, що ЛПКІЛП був організацією за типом сучасних західних Будинків мод системи Haute Couture, але у радянському варіанті, тому без майбутнього.

У доробку художників є чотири медалі за виставкові колекції. Срібних медалей були удостоєні колекції у Брюсселі, одну срібну здобуто на ВДНГ у Москві (за іншими джерелами — золоту). Бронзову медаль привезено наприкінці 1950-х років з Марселя, де колекція моделей ЛБМО була представлена на міжнародному ярмарку в павільйоні УРСР. Колекцію розробляли Л. Казимірська, А Лахманюк, І. Вітвицька, А. Цапко, Л. Скремета (А. Шевченко?), М. Горішний. Золоту медаль ЛБМО здобув у Пловдиві — на міжнародному ярмарку 1981 р.***

У 1960-х рр. культурологічне середовище істотно змінилося, і це безпосередньо вплинуло й на промисловий дизайн одягу. На сторінках радянської преси реґулярно з'являються інформативні замітки про західну моду, статті про дизайнерів замість, дотепер огульно критичних щодо місцевих „стиляг" та „буржуазних модників" як „ворогів народу". Вже досить тривалий час виходили як московські, так і реґіональні журнали мод. Робилися й поважніші спроби дослідити моду як явище, хоч і на певних ідеологічних засадах[22]. Саме у той час з'являється така номінація у промисловому виробництві одягу, як молодіжний напрям, що, безперечно, було відгомоном західноєвропейських соціальних та культурологічних процесів[23].

*Участь ЛПКІЛП у І Міжнародному фестивалі мод у Москві 1962 р. підтвердила актуальність визначеного для художників творчого спрямування, а саме — поглиблене вивчення традиційного вбрання та застосування методів його конструювання й оздоблення у дизайні промислової продукції. Надалі відбувались огляди та покази колекцій одягу. Вони впливали на формування нового погляду на моду, участь у них була престижною для художників, але робилося це позапланово. Слід віддати належне адміністраторам БМ, які заохочували дизайнерів до творчости та її популяризації***.*

У 1958 р. ЛБМО видав журнал „Моди" та підготував макет наступного видання „Новинки в легкій промисловості. 1963—1964". Ці матеріали репрезентують такі напрями діяльности БМ: огляди напрямів моди та ознайомлення із закордонними моделями, проектування і виготовлення швейних виробів, створення виробів за народними мотивами, дитяча мода, трикотажні колекції, дизайн товарних упаковок, маркування та головних уборів.

На сторінках журналу подано моделі одягу широкого асортименту, які були представлені на різноманітних конкурсах. Авторами їх були

---

* Інформатор Марта Токар.

** Інформатор Аніта Лахманюк, 1937 р. н.

22 Див.: Мода: за и против: Сборник статей / Общ. ред. и сост. В. И. Толстых.— Москва, 1973.— 288 с.

23 Див.: Dziegiel L. Moda jako forma politycznego protestu // Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiełłońskiego.— 1966.— Т. MCXCIII.— S. 49—62; Краса и мода.— 1972—1987; Иллюстрированная энциклопедия моды.— Прага, 1988.— С. 316.

*** Інформатор Анелія Топінко.



Два святкові ансамблі. Манекенниця демонструє сукню і жакет у стилі Шанель. *ЛБМО. 1964 р.*



Модель святкової сукні, оздобленої машинною вишивкою за мотивами українських народних сорочок.
ЛБМО. 1967 р.
Автор Лідія Казимірська

В. Артеменюк, М. Вайсберг, Т. Дероган, Н. Жук, В. Залеський, І. Кабанова, Л. Казимірська, Т. Лаврова, Т. Лебедєва, Н. Лешкова, В. Маркопольська, Л. Скремета, Г. Снопок, Н. Станецька, Г. Хохлов, А. Цапко[24].

На сторінках журналу було подано усього 108 моделей одягу та доповнень до нього. Серед авторів моделей, крім згаданих, були О. Гринберг, Л. Ломілкіна, А. Топінко, Т. Шевчук, І. Горний, В. Гринчишин, П. Рижов, І. Вітвицька, Н. Баранова, М. Солодкий, Н. Станецька, Н. Славуцька, О. Яничева, М. Панова, Н. Радо, А. Лахманюк, Т. Умнова, І. Морозова, А. Цапко, Л. Казимірська, А. Озеровська, Т. Іванова, А. Голодівський, Л. Стрельцова, М. Горішний, В. Давиденко, Л. Залеська, Л. Кулінська.

Трикотажні моделі представили І. Антонова, В. Маркопольська, В. Шелест.

*ЛБМО став базою виробничої практики для студентів. Зокрема, відомий львівський художник, випускник кафедри моделювання костюму Михайло Безпальків у 1968 р. розробляв свою диплому колекцію жіночого та чоловічого одягу для туризму саме у цеху верхнього одягу. Він перший запропонував жіночі брюки-спідницю, а його проекти молодіжних комплектів, розроблених ще під час практики, демонструвались за кордоном**. *Уперше в Україні брюки для жінок також були запроповані саме у ЛБМО, який подолав консервативне ставлення до модних тенденцій, що панувало у промисловості та торгівлі***.

*Спеціалісти Будинку брали участь у різноманітних курсах, семінарах. Зокрема, у 1972—1973 роках на республіканських курсах підвищення кваліфікації керівних працівників підприємств легкої промисловости України Ярослав Дуда викладав курс з основ конструювання одягу, а Михайло Безпальків — з основ художнього моделювання костюму****.

*Пік задіяности ЛБМО у легкій промисловості припадає на кінець 1970 — початок 1980-х років, коли ним керувала Надія Никіфорук. По закінченні ЛДІПДМ у 1965 р. вона почала свій шлях з посади начальника швейного відділу Будинку мод. Потім упродовж 1968—1975 років була головним інженером, а по 1999 р.— директором Будинку мод. Вочевидь, високий професійний успіх колективу у цей період можна пояснити як внутрішніми відносинами із споживачем та досить стабільною соціально-економічною ситуацією, так і зовнішньополітичними чинниками, а також новим витком світової моди*****.

У складі ЛБМО були цехи художників легкого жіночого плаття та художників верхнього і чоловічого одягу (дитячий одяг моделювали за сезонним асортиментом спеціалісти обох цехів), відповідно цехи художників-конструкторів, нормування, розмноження лекал, технологи, майстри-швачки, виробничий, плановий відділи, структури демонстраційного залу, склади тканин, оздоблень, фурнітури, готової продукції та інше. У цехах були старші в групах — головні технолог,

---

[24] Див.: Моди. Осінь/зима 1958—59.— Львів, 1958.— 40 с., іл.
* Інформатор Михайло Безпальків, 1939 р. н.
** Інформатор Анелія Топінко.
*** Інформатор Михайло Безпальків.
**** Інформатор Надія Никіфорук, 1934 р. н.

конструктор та художник. Напрям і стиль колекцій моделей, загальне творче обличчя Будинку мод формував головний художній керівник. Він добирав колір тканини, музику для показів колекцій, розробляв схему почерговости виходів демонстраторів одягу під час показів.*

У 1980 р. у ЛБМО було приблизно 340 працівників. Вони обслуговували 32 швейні промислові підприємства України. Для цього щороку розроблялось 1550 одиниць нових моделей, з яких 10 відсотків були перспективних напрямів. На вищу категорію якости рекомендувалось 70 відсотків моделей, а у масове впровадження — 87,5 відсотка загальної кількости одиниць. Експериментальне виробництво конфекції на вулиці Шпитальній, 4 випускало невеликими партіями, до 300 одиниць, моделі жіночих пальт та легкого плаття найновіших взірців. Для підвищення якости виробів моделі жіночого, чоловічого та дитячого одягу розробляли за технологічними конструкціями із застосуванням уніфікованої технології виготовлення. ЛБМО від часу створення випускав документацію на весь асортимент, включно з піжамами та головними уборами[25].

*Розподіл з пошиття масового одягу відбувався на художніх радах ЛБМО, на яких були присутніми представники швейних підприємств. Деякі корективи вносили у Києві. Там обмірковували промислові можливості кожної фабрики, за якими закріплювалось виготовлення певного асортименту. Зокрема, усі фабрики України, які виготовляли чоловічий одяг, були охоплені ЛБМО, конструював цей одяг Ярослав Дуда**.*

Художнім керівником упродовж 1980—1996 рр. була Аніта Лахманюк, головним конструктором — Ярослав Дуда, пізніше — Володимир Залеський, а старшою по групі чоловічого одягу була Надія Жук, а також спеціаліст з чоловічого вбрання Тарас Козаровський. Такі дизайнери, як Е. Резник, Я. Різник, Синдюкова, Н. Синякевич, В. Некрасова, А. Шевченко, С. Семенко, А. Лахманюк, І. Вітвицька, М. Горішний, Н. Євтушенко та інші розробили колекцію моделей, якою ЛБМО представляв павільйон СРСР на ювілейній виставці у Лісабоні в 1984 р. У 1989 р. відбувся показ колекції львів'ян у Румунії.

*Творчі колекції формувалися безпосередньо в ЛБМО. Звітували за них кожні півроку. Художникам надавався т. зв. творчий день (п'ятниця) для відвідування виставок, дослідження фондів музеїв, збору матеріалу для розробки ескізів. Раз на рік вони виїжджали у творче відрядження за затвердженим міністерством маршрутом. За нього художник звітувався колекцією на дві-три одиниці. Ці міні-колекції щороку виставлялись на методичних нарадах у Москві та Києві, демонструвались на міжнародних ярмарках, показах мод***.*

Надзвичайно важливою у щоденній робочій та презентативній праці дизайнерів одягу була професія демонстраторів одягу[26]. Імена, фігури та обличчя Валентини Гришокіної, Любові Таніною, Нони Козлової, Валентини Дерибасової, Софії Домозар, Тамари Шахової, Петра Оста-

---

* Інформатори Ірина Єлізарова; Аніта Лахманюк; Лариса Вознюк, 1945 р. н.

[25] Залесская Е. В. История...— С. 10—11.

** Інформатор Надія Никіфорук; Світлана Семенко, 1945 р. н.

*** Інформатор Аніта Лахманюк.

[26] Бызов С., Зубенко В., Звиняцковская З. Как это было.— С. 90.

пішина, Кардіна, Шандора Ільницького та інших професіонали пам'ятають дотепер і згадують з вдячністю та захопленням. Манекенниці та манекенники, тоді демонстратори одягу, були штатними працівниками ЛБМО, у цій ролі через Будинок мод перейшла велика кількість акторів, студентів, дітей та підлітків, фігури яких відповідали стандартним розмірам. Ця професія вимагала відповідних природних даних, великої фізичної та прихологічної витримки. Водночас „офіційно“ вона не вважалась в суспільстві престижною.*

З демонстраторами одягу працювала Тамара Докудовська, яка керувала структурою Демонстраційного залу. До цієї структури входили власне приміщення для демонстрацій одягу з подіумом та глядацьким залом, закулісна частина залу та дзеркальна — коридору, де демонстратори одягу переодягались, склад взуття, аксесуарів тощо. Щопонеділка та щочетверга відбувались покази для населення. Реґулярними були виїзні покази т. зв. групи пропаганди на підприємства Львова та області, у науково-дослідні інститути, вищі навчальні заклади, ПТУ, будинки культури. Для популяризації моди ця група провадила тематичні лекції. Щодня працював Виставковий зал, в якому демонструвались сезонні колекції моделей одягу нових напрямів.

ЛБМО надалі був центром розробки масового одягу та творчих, ексклюзивних моделей виставкового характеру.

Методичний кабінет ЛБМО надавав спеціальну літературу не лише своїм художникам, але й студентам-практикантам. Методист-мистецтвознавець Галина Будкова та методист-перекладач Неля Горак реґулярно підготовлювали огляди іноземних журналів мод, а також ознайомлювали колектив із методичними рекомендаціями Всесоюзного інституту легкої промисловости, Центрального бюро технічної інформації для співробітників Будинків моделей одягу. Крім того, вони інформували „школи передового досвіду“ на швейних підприємствах міста про модні тенденції[27].

*Створені впродовж 1970—1980-х років ЛБМО колекції демонструвались на міжнародних виставках-ярмарках у Токіо, Марселі, Парижі, Загребі, Нью-Йорку, Москві, Софії, Варшаві, Будапешті, Бухаресті, Лейпцигу, Пловдиві, Лісабоні. У 1989 р. було здійснено поїздку спеціалістів ЛБМО та Київського БМ на тиждень от-кутюр у Париж. З початку 1980-х років ЛБМО почали реґулярно запрошувати на модельєрські наради у Москву, де формувались молодіжні колекції. Творчий колектив став постійним учасником т. зв направляючих колекцій. У цей період в ЛБМО працювало близько 47 художників**.*

Виразні творчі колекції та фахову „масовку“ створювали Н. Баранова, Г. Будкова, І. Вітвицька, О. Гальська, Н. Головіна, М. Горішний, І. Єлізарова, Н. Жук, О. Залеська, Т. Зикова, Н. Євтушенко, Г. Ільїна, Т. Ільїна, Т. Козаровський, І. Кондратьєва, Є. Коцюба, Л. Кулінська, Г. Лимарева, А. Лахманюк, Р. Логінова, Л. Ломілкіна, Л. Мазур, Л. Малахівська, О. Морозова, В. Некрасова, Г. Підковка, С. Полуектова, П. Пука-

---

* Інформатори Світлана Семенко; Танас Никіфорук; Тарас Козаровський, 1932 р. н.
[27] Див.: Залесская Е. В. История...— С. 12.
** Інформатор Світлана Семенко.

ло, Н. Ремізова, Е. Рєзник, Я. Різник, С. Семенко, О. Синдюкова, Н. Синякевич, О. Стадник, Н. Станецька, Л. Сторожук-Іванів, З. Тесляк, М. Ходорова, А. Шевченко, Г. Щодра, Т. Шкурат, І. Язикова та ін.

За тридцять п'ять років існування ЛБМО виконав поставлені перед ним завдання цілком успішно. Моделі одягу, розроблені художниками Будинку мод, були представлені на сторінках таких видань, як „Краса і мода“ (Київ), „Силует“ (Таллінн), „Мода“ (Москва). Окрім почесних нагород — медалей, колектив здобув понад 60 дипломів та грамот за участь у республіканських, всесоюзних та міжнародних виставках[28].

До епохи змін початку 1990-х років колектив прийшов з багажем виробничого досвіду, з великим потенціалом творчих традицій. Нова комерційна структура ЛБМ „Галмода“, утворена 1992 р., була набагато гнучкіша за попередню. Директор Лариса Вознюк та головний художник Світлана Семенко зорієнтували колектив на нові форми діяльности, щоб зберегти унікальний колектив у тогочасних соціально-економічних умовах. Художники стали працювати безпосередньо із замовниками, надалі реґулярно брали участь у фестивалях, показах моди, також — у комерційних реґіональних виставках „Стиль“ та інших[*].

У середині 1990-х років Міністерство легкої промисловости було зліквідоване, що неґативно позначилось на державних виробництвах. Зміни у суспільстві відразу поставили перед швейниками нові проблеми — зменшення сировинної бази, різке зниження купівельної спроможности населення. Через втрати територіальних зв'язків зменшились замовлення на технічну документацію, розірвались особисті контакти навіть з колегами в Україні. Реальність — втрати монополії однієї швейної галузі, потреба налагоджувати нові комерційні дрібніші швейні та посередницькі структури — була новою як для споживачів, так і для дизайнерів одягу[**].

Кількість дизайнерів у ЛБМ „Галмода“ зменшилась до шести художників, але і цей міні-колектив не втрачав потенціалу осередку проектування сучасного одягу та виготовлення документації для його промислового втілення, хоча на поточний момент масштабної зацікавлености держави або комерційних швейних структур у таких спеціалістах немає. Атмосфера незадіяности трагічна для українських фахівців з проектування добротного масового вбрання для населення, занепад такої структури, як ЛБМО, що сталось у червні 2004 року, є втратою для подальшого розвитку культури українського дизайну одягу[29].

Безперечно, радянська мода як явище, відмінне від світової моди, існувала саме у площині тоталітарної системи й тому набагато складніша, ніж просто мода або чистий дизайн одягу. Тепер радянська мода як специфічне суспільне явище привертає увагу дослідників складністю синкретичної цілісности різноманітних її аспектів[30]. *Будинки*

---

[28] Залесская Е. В. История...— С. 14.

[*] Інформатор Світлана Семенко.

[**] Інформатор Лариса Вознюк.

[29] Див.: Цимбалюк О. Львівський Будинок моделей одягу — завдання періодів становлення, розквіту та занепаду // Академ-дизайн: Вісник Української академії дизайну.— Львів, 2003.— № 1.— С. 110—116.

[30] Див.: Matyukhina A. W sowieckim Lwowie.— Kraków, 2000.— 173 s., foto.

мод були складовою легкої промисловости СРСР і не могли стати осередками для вільної творчости дизайнерів, яка базується на потребах ринку та на модних пропозиціях. Водночас художники-модельєри завжди були своєрідними посередниками між промисловістю і споживачем, вони виконували певну культурологічну функцію.

Цей період не можна ігнорувати, а тим більше, просто викреслити з історії. Ще є люди, високопрофесійні фахівці, дизайнери, творити яким довелось у складних запрограмованих та обмежених середовищем умовах, а працювати — у налагодженій системі, яка надавала досить широкий спектр можливостей в ракурсі соціальної стабільности умов праці. Ці дизайнери творять живий ланцюг неперервности галицьких традицій моделювання одягу в історичному просторі другої половини XX ст.— аж до початку XXI ст., і в цьому велика їхня заслуга перед вітчизняною культурою.

У 1992 р. у Львові було утворене спільне українсько-польське, а згодом перереєстроване в українсько-англійське ТзВО НТОН, яке очолила кандидат фізико-математичних наук Зореслава Бережанська. Починалось підприємство з шести списаних швейних машинок 10 класу Подольського механічного заводу, на яких спершу виготовлялись пухові й утеплені куртки й плащі. Виробнича діяльність товариства динамічно розширилась в умовах відсутности на той час конкурентів — легка промисловість як цілість розпалась, нові фірми-виробники у достатній кількості ще не з'явилися, зв'язки із зарубіжними виробниками одягу на рівні т. зв. човникової торгівлі тільки формувались.*

*Від початку створення СП НТОН одним із завдань соціального плану стало залучення до роботи молодих людей — від швачок, майстрів-механіків до конструкторів, художників. Для цього фірма з допомогою свого доброчинного фонду „Ар'янна" у 1993 р. провела міський конкурс-показ виробів молодих дизайнерів одягу. Добір здійснено на основі представленого ескізу**. Конкурс відбувся в атмосфері великих надій на розвиток української моди у новому соціокультурному середовищі, характерній для початку 1990-х років, коли дуже відчутним був голод на такі акції. У підсумку на виробництві з'явились молоді талановиті люди, які застосовували деякі свої ідеї в умовах поточного, масового пошиття одягу, набували практичного досвіду.*

Адміністрація, приймаючи молодих спеціалістів на роботу, орієнтувалася не так на їхній диплом, як на рівень фаховости та кваліфікації, оригінальність мислення, вміння співпрацювати з людьми. Зокрема, знайшли своє місце в колективі й талановиті працівники без спеціальної освіти, натомість з практичним досвідом роботи в ательє — осередку, що не дає можливости розкритись дизайнерській думці у всій повноті її можливостей. Таким працівникам СП НТОН надало можливість здобути фахову освіту без відриву від виробництва.

Впродовж 1996—1998 років на НТОНі працювало близько 500 швачок. Крім того, робота надавалась підприємствам Львова, на яких за робочу зміну пошивалось близько 200 одиниць масовки — це фабрика „Динамо", що випускала спортивний одяг, фірма „Маяк" та фабрика з виго-

* Інформатор Зореслава Бережанська, 1951 р. н.
** Інформатор Леонід Гуцал, 1946 р. н.

товлення спецодягу. Ще було залучено до виробництва колективи п'ятьох ательє. Продукція постачалась у 365 міст України. З часом підприємство помітно скоригувало асортимент, спираючись на попит населення,— почало випускати елегантні верхнє жіноче й чоловіче вбрання та ділові костюми як основний вид продукції.

Продукція СП НТОН відразу стала помітною на вулицях міста. Особливу популярність вироби НТОНу мали серед учнівської молоді. Задовольнявся попит на фінансово доступний і разом з тим модний, актуальний одяг. Однією з визначальних рис цього періоду було різноманітне фасонно-композиційне членування основних площин ліфів та рукавів, сміливе застосування оригінальних кольорових поєднань.

Першим колекціям молодіжного жіночого верхнього одягу ще було притаманне використання засобів художнього оформлення одягу попередньої продукції спортивного напряму, стилю унісекс. Також помітними стали неоромантичні тенденції, що виразно прочитувалось через великі, часом громіздкі деталі — коміри, вилоги, клапани. Контрастний кольоровий акцент — комір, кокетка, підбори — улюблений прийом дизайнерів. Широко використовувались вишивки анімалістичного і романтичного характеру та різноманітні сучасні мотиви як декор верхнього одягу.

Однією з головних умов існування у сучасному світі є володіння інформацією за професійними інтересами. НТОН від самого початку намагався не стояти осторонь певних позитивних зрушень у світі української моди. Це стосується налагодження контактів із першими в нових економічних умовах виставками та показами моди у Києві, які львів'яни відвідували по три-чотири рази на рік, а також у Дніпропетровську та Миколаєві. Колектив регулярно бере участь у львівських виставках-ярмарках „Стиль", одна з них відбулася у Мінську (Білорусь), у міжнародних щорічних виставках моди в Єкатеринбурзі та „Балтика" у Санкт-Петербурзі (Росія). Художники відвідують київські „Сезонні моди", бутики Варшави, щосезонні „Познанські тарги" (Польща).

Асортимент у другій половині 1990-х років становили лінії дитячих курток та пальт, жіночих світерів, напівпальт, жакетів та комплектів, суконь, сарафанів, блузок, жіночих та чоловічих пальт, плащів, курток, костюмів, чоловічих піджаків, сорочок. Авторська продукція надходила у продаж під своєю назвою. Наприклад, пальта „Володимир", „Ярослав", „Стефанія", „Соломія", „Патрісія", „Августа", плащі „Відпочинок", „Ромен", „Сольвейг", „Симфонія", „Надія", напівпальта „Тетяна", „Луїза", „Ізабелла", „Парі", куртки „Турне", „Влад", „Вересень", „Сакура", „Наталі", „Яна", костюми „Діловий", „Валерій", „Гранд", „Стас", „Молодіжний", „Адам", „Маргарет", „Кліо", „Танго", „Сюзанна", „Шанель", „Мішель", „Жаклін", „Катерина", „Світлана", комплекти „Рута", „Поліна", „Віталія", „Лючія", світери „Хельга", „Міледі", жакети „Вояж", „Каїр", „Інесс", спідниці „Єва", „Орхідея", „Чарівниця", сукні „Келлі", „Ділова" і т. д. Ці назви дещо відображають ідею образу промислової моделі та тенденції орієнтацій авторів на першоджерело.

Наприкінці 1990-х років НТОН розпочав випуск лінії жіночого легкого плаття — блузок, топів, літніх костюмів, блузонів, вечірніх і ви-

пускних суконь відповідно до потреб покупців. Це стало можливим після придбання допоміжних швейних машин.

На ТзОВ НТОН поступово склалась виробнича структура, близька до типових у легкій промисловості, водночас набагато гнучкіша та мобільніша. У її склад увійшли відділи конструкторський, конструкторсько-лекальний, конфекціювання, ВТК (виробничо-технічного контролю), постачання, транспорту, склади сировини та готової продукції, торгова структура. Швейний цех у свою чергу розподіляється на бригади, за якими закріплено технолога. Бригади спеціалізовані — за виготовленням верхнього одягу, чоловічих, жіночих костюмів, легкого плаття тощо. Окремий підвідділ становить група художників-модельєрів та модельєрів-закрійників. У 2000—2002 рр. тут працювало шість дизайнерів одягу. Закрійники — переважно випускники середніх спеціальних закладів та курсів.

Двічі на місяць відбувається художня рада, на якій присутні головний художник, художники-модельєри, начальники виробництва та директори салонів, у які продукція постачається на продаж. Рекомендації їх — вагома інформація для планування випуску продукції на поточний сезон.

У другій половині 1990-х рр. ситуація на ринках збуту змінилась: постала мережа дрібніших, ніж НТОН, фірм з виготовлення одягу, які зайняли свої ніші у виробництві, дещо стабілізувалась діяльність деяких великих фабрик легкої промисловости, розвинулась форма стихійних базарних ринків промислових товарів. Усе це створило конкуренцію, з одного боку, й дало можливість вибору споживачеві — з другого. Тому гнучкість, мобільність виробничого процесу відіграють дедалі більшу роль. Оперативність у плануванні кількости виготовлення моделей, доборі тканин та фурнітури, вчасне реагування на будь-які зміни у зовнішній ситуації (тенденції світової моди та економічні, соціально-політичні впливи тощо) становлять назагал суть проектування виробничого процесу.

Адміністрація відразу скористалась не доступною раніше можливістю прямо, без посередників закуповувати сировину у виробників. Спочатку тканини брали в Чернігові, потім — у Краснодарі (Росія), а також у Харкові, Луганську, країнах Балтії. Найякіснішу тканину дотепер закуповують переважно за кордоном, безпосередньо у виробника. У сучасному верхньому елегантному вбранні особливо цінується його легкість нарівні з теплозахисними властивостями, а такими характеристиками, на жаль, не відзначається сировина вітчизняного виробництва. Якісні тканини дають змогу проектувати довгоносибельний одяг — як стандартний, так й ексклюзивний — за типом індпошиття.

Якщо на початку 1990-х років випуск масової продукції становив близько 100 відсотків, то тепер співвідношення пошиття стандартного одягу і одягу, пошитого за індивідуальним замовленням, становить 55 на 45 відсотків. Зрозуміло, що тільки гнучке підприємство може оперативно прореаґувати на зміни потреб споживача. Індивідуальні замовлення тепер виконуються впродовж 5—14 днів залежно від особливостей фіґури та складности моделі. Колекція конфекції оновлюється в середньому щодва тижні.

На сьогодні колектив становить близько 150 осіб, у виробництві використовують близько 100 машин, серед яких — білоруські 99 класу

1993—1999 років випуску, чеські, японські „Джуккі“, дев'ять спеціальних прасувальних пресів та найновіше прасувальне обладнання 2002 року випуску. Останніми роками на НТОНі відбувається поступове переобладнання виробничих ліній найсучаснішим західноєвропейським устаткуванням, зокрема, встановлюють нове обладнання з Німеччини.

У період свого домінування в царині виготовлення одягу СП НТОН був спроможний розгорнути не тільки дизайнерську діяльність. Інформація про цю ділянку досить цінна, тому що демонструє різнобічні можливості підприємств типу НТОН. Зокрема, доброчинний фонд „Ар'янна“ опікувався малозабезпеченими сиротами, інвалідами. Підприємство спонсорувало наукові та популярні видання, надавало стипендії студентам кафедри моделювання одягу ЛНАМу, оплачувало поїздки талановитих дітей на конкурси, фестивалі.

Окремо варто спинитись на спробі задовольнити потребу в популярному культурологічному часописі — виданні з акцентом на інформації про галицьку моду та дизайнерів „Львівські сезони“[31]*. На жаль, цей потрібний, перспективний й довгоочікуваний журнал вийшов тільки двома числами саме у „золотий“ період НТОНу. Через нерентабельність його випуск довелося припинити. Основне комерційне завдання СП НТОН у наступні часи полягає у збереженні конкурентоспроможности. Рівень сучасного дизайну швейних виробів визначається не тільки актуальністю, високою якістю виготовлення, технологічністю, т. зв. естетикою „навиворіт“, що досягається з допомогою найсучаснішого технічного обладнання. Випуск продукції різноманітної, невеликими партіями, якісної й модної, дизайн якої розрахований на різні типи фіґур та вікові градації — такі умови певної стабільности у русі вперед. Продукція фірми не з дешевих, але застосування у виробах якісної, модної тканини у поєднанні із пошиттям на сучасному обладнанні забезпечують їй привабливість споживачів усіх категорій.*

Приватне ТзОВ „Будинок моди Степана Тесляка“ утворено 1995 р. на базі підприємства „Обнова“. Директором товариства є Степан Тесляк, спеціаліст з конструювання одягу, у минулому викладач Львівського технікуму легкої промисловости, учасник „Днів таллінської моди“. Технічне обладнання „Будинку...“ складається з 10-ти промислових швейних машин 22-го класу Подольського механічного заводу та 10 машин з Німеччини „Textima“, 6 спецмашин, прасувальних пристосувань.

У колективі працює два конструктори-модельєри. Загальна кількість працівників — 18 осіб. Бригади умовно поділені за спеціалізацією, вони гнучкі, мобільні, легко й швидко пристосовуються до зміни попиту.

У „Будинку...“ дуже невеликими партіями розробляється та пошивається жіноча і чоловічі конфекції, які надходять у продаж у фірмовий павільйон на ринку „Південний“. Також виконуються замовлення клієнтів за принципом індпошиття. А взагалі співвідношення приватних замовлень і конфекції становить 50 на 50 відсотків. Одяг виготовляється для всіх сезонів — літній, зимовий, демісезонний, різний за асортиментом — спортивний, вечірній, весільний, діловий, повсякден-

[31] Львівські сезони.— 1995.— № 1; 1996.— № 1 (2).

ний. Головною умовою існування є реалізація конфекції, вивчення попиту на продукцію й швидке реагування на зміни моди та уподобань клієнтів. Важливий для конкурентоспроможности правильний добір тканин та фурнітури, які мають здатність дуже динамічно змінюватись залежно від модних тенденцій.

Колекція Степана Тесляка була показана на фестивалі моди у Львові „Леополіс-Цептор" 1997 р. У 2000 р. в Софії (Болгарія) „Будинок..." як гість був представлений на міжнародному конкурсі „Супермодель-2000" „білою" колекцією, що складалась з жіночого легкого плаття, комплектів та купальників. Основні базові лекала конструкцій жіночого та чоловічого одягу розробляє С. Тесляк.*

Професія дизайнера одягу у зазначений період, власне кажучи, була поєднанням кількох — конструктора-технолога, конструктора-художника й суто художника-модельєра. Функції кожного з них були диференційовані завданнями промислового пошиття одягу, розмежовані умовами виробництва. Трійка з головних художника, технолога та конструктора становила верхівку великого айсберга системи масового виготовлення одягу для населення, вона назагал формувала цей одяг стилістично й несла певну відповідальність за його товарні (естетичні, носибельні) властивості. В умовах дефіциту на одяг така система до певної межі сприяла зростанню фаховости у виготовленні масового якісного вбрання. В умовах поступового насичення ринку товарами широкого вжитку акценти змістилися з кількости валової продукції на естетику дизайнерської розробки моделей, у якій категорія модности виробів нарівні з добротністю посіла провідне місце.

До початку 1990-х рр. легка промисловість України була залежною від плану, який обмежував мобільність потужних швейних підприємств й знеособлював результати процесів творення цікавих, оригінальних, часто неповторних моделей одягу та колекцій з них.

У новому соціокультурному середовищі, в умовах ринкової економіки „масивні" колективи зазнали болючих для виробництва змін. Моноліт легкої промисловости був зруйнований, підприємства втратили підтримку держави. Непристосованість до реальної конкуренції, негнучка, часом громіздка система виробництва, з одного боку, і великий практичний досвід у розробці якісної документації на виготовлення масового, доступного одягу — з другого — так можна охарактеризувати пострадянські швейні підприємства. Здатність до пристосування у нових ринкових реаліях — єдина умова виживання колективів старих, поважних підприємств.

Разом з тим українські споживачі не залишились узагалі без вітчизняних виробників одягу. Нові виробничі структури, різні за обсягами виробництва, мобільні й гнучкі, увійшли у простір ринкової економіки, досліджуючи її закони в умовах відсутности таких назагал у цей перехідний для держави період. Тим часом, для дизайнерів будь-якої форми виробництва головними залишаються завдання створення одягу модного, якісного, зручного й невеликими партіями — за системою prêt-a-porter.

Олена ЦИМБАЛЮК

* Інформатор Степан Тесляк, 1941 р. н.

АРХІВНІ МАТЕРІАЛИ АСОЦІАЦІЇ НЕЗАЛЕЖНИХ УКРАЇНСЬКИХ МИСТЦІВ (АНУМ) У ЛЬВОВІ: СТАТУТ, ПРОТОКОЛИ ЗАСІДАНЬ, ЛИСТИ-ЗАЯВИ ПРО ВСТУП ДО АСОЦІАЦІЇ ТА ІНШІ ДОКУМЕНТИ

Поєднання аналізу окремо взятого художнього твору, творчости митця взагалі (це великою мірою стосується і діяльности мистецьких шкіл, об'єднань, товариств) із даними, взятими з документальних джерел, завжди приводить до вагоміших і об'єктивніших оцінок різних художніх і культурних явищ. АНУМ належить до творчих організацій, після якої збереглася порівняно значна кількість творів (у краї і за кордоном), а також відносно багата документальна спадщина. Прямі документи Асоціації об'єднані головно в декількох об'ємних справах Державного архіву Львівської области[1], а такий тип актових пам'яток, як листування, у переважній більшості зберігається в особових фондах респондентів та фондах різних інституцій, у тому числі товариств і редакцій часописів[2].

* * *

Історія створення Асоціації незалежних українських мистців сягає міжвоєнного часу, власне 30-х років XX ст. Після Першої світової війни у Львові (кінець 1921 р.) засновано Гурток діячів українського мистецтва (ГДУМ), який організовував виставки і видав декілька чисел „Бюлетеня“ (1923)[3]. Відомо про експонування різного жанру художніх творів ГДУМ на чотирьох більших виставках. Саме ці виставки відіграли чи не вирішальну роль у заснуванні АНУМ, стали важливим чинником в історії розвитку галицького мистецького руху кінця 1920—1930-х рр. Під час організації третьої виставки (1924) виявилися розбіжності між учасниками заходу в оцінках творів і сприйнятті різних напрямів розвитку образотворчого мистецтва. Внаслідок дискусії група митців з новітніми поглядами на мистецтво відкололася. Одні учасники цієї дискусії були прибічниками (заодно й репрезентантами) старої (тра-

---

[1] Державний архів Львівської области (далі — ДАЛО), ф. 291, оп. 1, спр. 1—5.

[2] Пор. описи документальних фондів архіву Наукового товариства ім. Шевченка в Америці (ф. П. Андрусів, Е. Козак, Б. Лепкий, А. Яблонський, див. також: М. Бутович, О. Грищенко); Центрального державного історичного архіву України у Львові (ф. 309, 311, 315, 357—358, 362, 384 та ін.); Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України (від. рукописів, ф. 3, 195 та ін.); Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ф. 47, 49, 196, 665 та ін.).

[3] Див.: ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 1.

диційної) школи малярства, рух якої фактично вигасав (причиною цього, як згодом і розпаду ГДУМ, був брак однозначної програми дій), інші — дивились на Захід, приглядаючись до різних стилів європейського модернізму. Тих художників, які відкололися, названо „Треті півні". Ця названа згодом група митців виокремилася через створення тимчасового „Союзу українських мистців" (СУМ), який проіснував недовго й організаційно не оформився (хоч організував одну виставку), однак заклав основу для художнього об'єднання під назвою Асоціація незалежних українських мистців (1931). Вирішено Асоціацію зробити професійною організацією, запросити до неї найвідоміших українських митців „новіших напрямів". Управа мала бути невеликою, але вона покликана становити ядро, що даватиме спрямування тим, які „гуртуються навколо неї чи співпрацюють із нею".

У зв'язку з цим дуже цікавий лист Павла Ковжуна до Святослава Гординського від 1931 р., уривки з якого подаємо. Він указує на стан українського мистецького життя і нагальну потребу в об'єднанні творчих сил. Оцінюючи діяльність різних мистецьких груп в Україні та поза її межами, П. Ковжун пише: „[...] ті групи не мають ясно означеної дороги і ясних мистецьких ідеалів. Для них мистецтво це: для одних „штука" з великої „Ш", а для других віра у власний „талант" і власну геніяльність та „могутність" власного мазка в кращім випадку, в гіршім — малпування великих сучасних майстрів [...] Зрештою — паризька група дуже строката в мистецьких шуканнях. Хиба її брати „територіяльно"?.. На Україні (Східній) такої каші немає. Там є ***центри*** *і великі угрупування. Тому вони сильні і цікаві. Таке угрупування хочемо і ми створити з АНУМ. Групу найсильніших і найкультурніших українських мистців Заходу — бо вони є! Є, десь Бутович, є серйозна Музикова, є, Андрієнко — для них одних варто заложити організацію! Хоч, може, вони будуть і проти неї — припустім; то-то була б шкода!.. Тільки організовано зможем зробити наше (наших членів) мистецтво активним і впливовим. І так буде. Отже, менше енерґії на територіяльний реґіоналізм, а більше на загальне, ширше, глибше, ясніше, солідне! Не сумніваюся, що Ви чуєте в цих словах те, що я хочу і думаю, і це треба відчути всім нам. А це певно буде, бо кожному ж ясно і зрозуміло, про що йде.*

А йде нам про великі і глибокі речі. Не місце тут, в листі, про них писати, одначе вистачать мені арґументи, що: 1. робота всіх мистців України мусить доповнюватися взаємно і бути близькою духом всім нам; 2. багатство течій і шукань тоді буде мати значення, чим вони будуть ясніші, і, через організацію, доступніші і простіші, 3. звичайне об'єднання майстрів.

А щодо критиків,— то будемо ми — будуть і критики. Зрештою критик має право з'явитися і в 2131 р., але ***ми мусимо бути тепер****. Ми в своїм „Мистецтві" потрапимо сказати, що нам треба, а щодо лаврового вінка, то обійдемося й без нього..."*[4]

Лист дає уявлення не лише про умови, але й про атмосферу, в якій створювалася АНУМ. Слово „асоціація" у назві, а не „група" чи „товариство", на переконання П. Ковжуна, умотивоване тим, що йшлося про

[4] Гординський С. Павло Ковжун. 1896—1939.— Краків; Львів, 1943.— С. 46.

створення мистецького об'єднання загальноукраїнського масштабу, яке б „виштовхувало з нашого мистецтва реґіоналізм", окреслення „незалежних мистців" в'язалося з характером і способом праці Асоціації — вона була покликана „гуртувати мистців різних сучасних мистецьких напрямів", „незалежних у тому розумінні, що кожен мистець може собі творити як і що захоче"[5]. Основний акцент робився на професійності творчих членів Асоціації.

Треба сказати, що пошуки нових стильових рис і мистецьких рухів, а водночас нових напрямів „модернізації" українського мистецтва почались ще раніше — у 90-х рр. XIX ст. Паростки модернізму помітні уже в такому русі, як сецесія, і видно їх не лише в образотворчому мистецтві, в оформленні книжок, але й у художній літературі. Це загальноукраїнське явище. Уже тоді формуються різні жанрові видозміни модернізму. На перших порах, однак, гаслом розвитку новітніх напрямів був клич „не ламати традицію, тільки модернізувати її новими формами і тим утримувати тяглість нашого мистецтва". Саме таких засад дотримувалися пізніше бойчукісти на Східній Україні. М. Бойчук уважав, що будь-який модернізм має малі вигляди, щоб його прийняв наш ще з сильними традиціями селянський загал, тому треба модернізм наперед увести в мистецтво щоденного побуту, а вже потім розвивати, де тільки буде нагода й змога — в книжковому оформленні, килимарстві, церковному мистецтві, рекламі тощо[6]. Ф. Ємець висловлювався ще категоричніше. „Абстрактизм нам не начасі" — таким було його переконання (с. 478).

АНУМ появилася, за словами одного з учасників мистецького руху на західноукраїнських землях С. Гординського, з „конечної потреби". Ця потреба виявилася, насамперед, у конечності єднання українських сил, розкиданих по усіх закутках України та за кордоном. Належало „орґанізувати ті розсипані по всьому світу наші мистецькі сили, що творячи відірвано від загального мистецького русла, не могли так видатно виявляти назверх своєї діяльності. Ішло з самого початку про орґанізацію професійну і такою вона залишалась до нині; вона помагає мистцям у репрезентативних виступах, веде пропаґанду й оборону українського мистецтва серед своїх і чужинців, бореться за дух нового мистецтва"[7]. АНУМ від початку свого заснування стояла за різнобічний розвиток рідного мистецтва. Це входило у її програму. І хоча ці завдання не були застережені, навіть у вступних параграфах статуту (інакше в умовах польської санації і пацифікацій статут Асоціації ніколи не був би допущений до реєстрації), вони знаходили вираз у поточній праці. Це був час кристалізації в нових історичних обставинах провідних засад українського мистецтва з усіма його досягненнями і втратами. Ці процеси не мислились тоді контекстом європейського художнього процесу, до

[5] Гординський С. Павло Ковжун...— С. 46, 48; його ж. АНУМ (Спогади про Асоціяцію незалежних українських мистців у Львові) // Сучасність (Мюнхен).— 1985.— Ч. 3.— С. 44; його ж. Кілька слів про АНУМ // Назустріч (Львів).— 1935.— 1 жовтня.— № 19.— С. 3; Іванець І., Ковжун П., Музика Я., Осіньчук М. Від імпресіонізму до комунізму // Діло (Львів).— 1932.— 5 лютого.— Ч. 26.

[6] Див.: Гординський С. АНУМ // Сучасність.— 1985.— Ч. 4.— С. 51.

[7] Гординський С. Кілька слів про АНУМ.— С. 3.

якого Галичина завжди була причетна[8]. *Пізнавальні під цим оглядом протоколи засідань Асоціації (с. 459—472), публікації в анумівській пресі*[9]. *Скульптор-анумівець Федір Ємець в автобіографії (1932) писав: „Ми бачимо як великі нації прикладають всі стараня зконсолідувати [і] зревізувати свій духовий стан й озброїтися для певної мети [...] Хвиля національно-духової відбудови мусить й нас торкнутися...“ Митець закликає „духово бути будівничим, зоставатись щирим собі й вірним нації, не шукати арени признаня інтернаціонального мистецького ярмарку, не законсервувавши духовні емоції власної нації...“ (с. 478). Велике значення для ідейного формування Асоціації мало залучення „паризької групи“ українських художників, пізніше — варшавської групи, також тих поодиноких митців, яких доля закинула у Берлін, Відень, Прагу та інші європейські міста. Особливо виділялись під цим оглядом згаданий Ф. Ємець, М. Андрієнко-Нечитайло, О. Грищенко та ін. Не буде перебільшенням сказати, що АНУМ постійно стояла на сторожі інтересів рідного мистецтва. Асоціація ламала традицію причисляння українських митців до чужоземних культур, зокрема російської чи польської. У ряді випадків АНУМ негайно реагувала на таке і вимагала пояснень від своїх членів. Свідченням цього може бути лист до редакції журналу „Мистецтво-L'Art“ Миколи Глущенка. Він пише: „Вельмишановна Редакціє! В останні часи у французькій та російській пресі згадують про мене як учасника на виставці російського мистецтва, що в літі відчинилася в Парижі. Дійсно, я був запрошений на виставку слов'янського мистецтва і несподівано для мене ця виставка обернулась у російську еміґраційну виставку. Від участи на цій виставці я недвозначно відмовився, і на ній немає моїх праць. Одначе це не перешкоджає російським колам інформувати про мене як про російського маляра Паризької школи і не звертати уваги на те, що я з перших моїх мистецьких кроків (1923 р.) і до останніх днів на офіційних і приватних виставках виступаю як українець. З правдивою пошаною Микола Глущенко. Париж, 5 VIII 1932“*[10].

Художники, що працювали за кордоном, схвально відгукнулися на заходи Асоціації, від початку брали участь у багатьох виставках і видавничих проектах, організованих нею (правда, у 1931 р. дійшло до певного тертя з „парижанами“). Без участи митців, які навчалися і працювали за кордоном, не були б такими багатими і вагомими у творчому плані виставки, організовані у Львові протягом 1931—1938 рр. Ці художники вносили новизну в українське мистецьке життя, їхні твори високо оцінювала громадськість.

Не треба водночас забувати, що Асоціацію створено не на порожньому місці. У Західній Україні вже були закладені основи мистецького життя. Сучасник пише: „Нині ми маємо вже цілі кадри висококваліфікованих мистців, не раз таких, що вміють більше, ніж можна б їх

---

[8] Див. ряд статей у журналі „Мистецтво-L'Art“ (Львів), 1932—1933, 1935—1936; газ. „Назустріч“ (Львів), 1934—1938.

[9] Ріпко О. Мистецьке життя Львова 1920—1930-х років. Спроба реконструкції // Жовтень.— 1989.— № 4.— С. 70.

[10] Мистецтво-L'Art (Львів).— 1932.— Літо—осінь.— Зош. II—III.— С. 74.

знання при найбільшому зусиллі в нас до чогось пристосувати; існує видавнича діяльність, мистці самі займаються теорією мистецтва, хоч існують уже численні фахівці — мистецтвознавці; і одні і другі ведуть незвичайно оживлену пропаґанду мистецтва, обговорюючи всі ділянки мистецької творчости, аж до найбільш дріб'язкових технічних питань. Ніколи ще не було в нас стільки статей про мистецтво, стільки вистав і такого зацікавлення мистецтвом. І коли нині на відкриття мистецької вистави приходить зараз першого дня 200—300 осіб, так це доказ, що нові мистці почали виховувати свою публіку, яка, хоч і не все ще розуміє, однак хоче розуміти"[11].

Діяльність АНУМ різноманітна і значна. Метою Асоціації було не лише гуртування осіб, які працюють для розвитку українського національного мистецтва. Завдання, які ставило перед собою це об'єднання, випливали зі значного творчого потенціалу його членів. Провідними напрямами втілення цих завдань були: 1. Показ творів мистецтва на виставках. 2. Популяризація у різних формах мистецьких творів та творчости окремих митців. 3. Проведення освітніх заходів для молоді та донесення до неї певних навчальних програм. 4. Підготовка науково-дослідницьких праць про українське і закордонне мистецтво та його творців.

1. Виставкова діяльність була чи не найважливішою у поточній праці анумівців. АНУМ організовувала виставки протягом 1931—1938 рр. Вони засвідчували доробок великої когорти національних митців, підсумовували їхню працю за рік, були звітом перед громадськістю. У мистецькому середовищі,— писав М. Ковжун,— „назріває полеміка й боротьба [і] для цього ми мусимо улаштовувати виставки, як показник нашої творчої праці..."[12] *В організації таких виставок бачився також „ідеологічний" підтекст. Асоціація через виставки набувала загальноукраїнського масштабу. Від вересня—жовтня 1931 до травня 1939 р. організовано 12 великих і малих виставок (у 1939 р. управа Асоціації встигла ще відкрити і закрити виставку творів Володимира Ласовського). Серед них були збірні й тематичні виставки (остання — 1939 р.— виставка творів художників-самоуків), а також персональні: Олени Кульчицької, Лева Геца, Миколи Глущенка, Олекси Грищенка, Володимира Ласовського. У виставках брали участь художники з усієї України і ті українці-анумівці, які навчались або працювали за кордоном. Серед них виділялася своєю мистецькою майстерністю „французька група" художників. До участи у виставках у Львові також зголошувалися чужинці — художники з Італії, Бельгії, Франції. Зокрема, на виставці 1934 р. у Львові виставляли свої твори Ш. Блан, М. Бріаншон, А. Дерен, Р. Дюфі, А. Олі (Holy), А. Модільяні, П. Пікассо, Дж. Северіні, Л. Тернер, М. Тоцці, Р. Удо, Л. Фужіта, М. Шаґал та ін.*

Члени Асоціації брали участь у мистецьких закордонних виставках — у Берліні, Брюсселі, Празі, Лос-Анджелесі. Українська графіка виставлялася у Варшаві (1932), Римі та Неаполі (1938). А на всесвітній виставці екслібрисів у Музеї Лос-Анджелеса (1933) мистецька Україна

---

[11] Гординський С. Кілька слів про АНУМ.— С. 3.
[12] Гординський С. Павло Ковжун...— С. 48—49.

фіґурувала як окрема державна спільнота поряд зі Сполученими Штатами.

На окрему увагу заслуговує робота членів АНУМ над підготовкою експозицій. Вони власноручно готували до показу надіслані до Львова полотна, включно з оправлянням їх у рами, підписуванням і розвішуванням на стінах, писали каталоги, дбали про їх друк. І все це робилося, розуміється, своїми силами і коштом. А проте анумівці раділи своїм осягам, уважали всі ті труднощі другорядними супроти того, що завдяки цій роботі помалу виростає нова мистецька молодь — „хай таких одиниці, але з них кожен, носить у торністрі маршальську булаву“[13].

2. У статуті АНУМ (§ 5) мовиться, що для досягнення своєї мети Асоціація буде „видавати журнали, книжки та всякого роду продукції з обсягу мистецтва“ (с. 449). Важливою частиною цієї роботи була підготовка і забезпечення виходу у світ ***каталогів виставок****. Готували їх систематично, і з'являлись вони напередодні виставок, організованих Асоціацією самостійно або зі співучастю інших інституцій. Це переважно малого формату (8°, 16°) книжечки, з обсягом від 5 до 36 сторінок, але обов'язково з передмовою чи коротким вступним словом (деколи навіть до розділів каталогу). Проте наукова (як і науково-інформаційна) вартість цих каталогів полягає насамперед у тому, що вони залишилися єдиним найповнішим свідченням (преса подавала звіти, як правило, вибірково) виставок, що їх уряджувала Асоціація, а крім того, у цих каталогах подано докладні переліки експонованих творів та імена їх авторів, які були учасниками виставок. Каталоги АНУМ, отже, висвітлюють творчий доробок митців за один—два роки. Інформація про авторів і їхні твори подавалася звичайно в алфавітному порядку (чи в порядку розміщення експонатів у залах), часто — двома мовами і майже завжди з більшою чи меншою кількістю ілюстрацій творів, що експонувалися. Більшість каталогів має виняткової вартости мистецьке оформлення титульних сторінок і обкладинок. Зміст деяких каталогів навіть виходить за межі призначення цих видань. Нарівні з дослідницьким у цих каталогах розвинено загальноосвітній і музеєзнавчий аспекти. Останній стосується, зокрема, різних форм побудови експозиції. Каталог виставки сучасної української графіки (1932), показуючи її експозиційну структуру, виокремлює відділи „Оригінальна ґрафіка“, „Нарбут і експедиція заготовок державних паперів України“, „Книга—обкладинка—оздоба—ілюстрація і екслібрис“. Перед кожним указаним відділом (розділом) уміщено передмову, у кінці каталогу — „Замітки до ґрафічної термінольоґії“. Ілюстративна частина охоплює 33 репродукції з проектів українських державних паперів, які фактично вперше публікуються (серед них такі унікальні експонати, як проекти гральних карт і грошових знаків Ю. Нарбута), а також 65 репродукцій найкращих робіт митців України. Виняткова пізнавальний каталог іншої виставки АНУМ з 1932 р., а саме виставки малюнка та рисунка XV—XVIII ст. Експозиція була присвячена переважно західноєвропейському малярству та граверству, експонованому за збірками Національного*

[13] Див.: Гординський С. Кілька слів про АНУМ.— С. 4; його ж. [Вступне слово] до каталогу: Перша виставка Асоціяції незалежних українських мистців...— Львів, 1931.— С. [5].

музею у Львові. Передмову до каталогу з додатком списку авторів написав С. Гординський. Видав каталог Національний музей у Львові. У ньому привертають увагу репродукції з картин сієнської та венеційської шкіл XV ст., твори голландських малярів XVII ст., і найперше Йоана Файта і Корнелія Воса, рисунки і мідерити Рембрандта, Тьєполо та ін. (разом 13 ілюстрацій).

На сьогодні друковані каталоги виставок АНУМ з 30-х років XX ст. уже бібліографічна рідкість. Подаємо перелік цих видань (не з усіма з них була змога ознайомитись de visu, тому опис їх не повний).

1. Перша виставка Асоціяції незалежних українських мистців з участю запрошених французьких, італійських і бельгійських мистців та української паризької групи. 1931. Вересень—жовтень / Вступне слово укр. і фр. мовами С. Гординського // Український національний музей у Львові, 1931.— 36 ненум. с.

2. А[соціація] н[езалежних] у[країнських] м[истців]. Катальоґ виставки сучасної української ґрафіки.— Львів, 1932.— 32 с. + 44 арк. іл.

3. [Асоціація незалежних українських мистців. Виставка малюнка і рисунка XV—XVIII ст.]. [Із збірок Національного музею у Львові] / Передмова і редакція С. Гординського.— Львів, 1932.— 32 с. + ... іл.

4. А[соціація] н[езалежних] у[країнських] м[истців]. Виставка малюнків і гравюр Олени Кульчицької. Катальог. Музей НТШ. 1933. Квітень.— Львів, 1933.— 4 ненум. с.

5. Асоціяція незалежних українських мистців. Ґец Лев. Каталог. V вистава 4 II—4 III 1934.— Львів, 1934.— 6 с. + 8 арк. іл.

6. А[соціація] н[езалежних] у[країнських] м[истців]. Малярство, різьба, ґрафіка, рисунок. Катальоґ. Шоста виставка 16 XII 1934—14 I 1935 / Автор передмови П. Ковжун.— Львів, 1934—1935.— 12 ненум. с. + іл.

7. А[соціація] н[езалежних] у[країнських] м[истців]. Глущенко Микола. Катальоґ, VII вистава 3—17 II, 1935.— [Львів], 1935.— 8 ненум. с. + 3 арк. іл.

8. А[соціація] н[езалежних] у[країнських] м[истців]. Митці — митрополиту Андрею. Катальоґ VIII вистави. Листопад—грудень 1936 / Упорядчик катальоґу Св. Гординський.— Львів, 1936.— 36 ненум. с.

9. А[соціація] н[езалежних] у[країнських] м[истців]. Виставка картин Олекси Грищенка. В будинку „Просвіти" у Львові 1937 р.

10. Асоціація незалежних українських мистців. Катальоґ вистави мистців самоуків / Автор передмови В. Ласовський.— [Львів], 1938.— 15 ненум. с.

11. Асоціація незалежних українських мистців. [Живопис і графіка Володимира Ласовського].— [Львів], травень, 1939.

Каталог виставки 1939 р., здається, був останнім друком Асоціації.

Зауважимо при тому, що більшість виставок АНУМ мали великий успіх у глядача. Стосовно збірних виставок критика відзначала, що у творах закордонних майстрів повсюдно проглядні прикмети національних шкіл, в українських — етнічні риси і прагнення виразити свою індивідуальність у тісному зв'язку з надбаннями народного мистецтва.

Разом із друкованими каталогами АНУМ підготовляє монографічні праці (найчастіше альбомного характеру) про художників та їхнє

життя і творчість. У деяких з цих видань уміщено добірки творів значного колективу авторів. Це такі праці:

1. Екслібріс. Збірник. Асоціяція незалежних українських мистців / Редакція П. Ковжуна.— Львів: Ізмарагд, 1932.— Вип. 1.— С. 48 + 4 табл., 90 с. іл.

2. Олена Кульчицька / Текст М. Голубця. Редакція і передмова М. Осіньчука.— Львів, 1933.— 64 с. + 22 с. іл.

3. Глущенко / Гординський Святослав, Ковжун Павло.— Львів: Друкарня НТШ, 1934.— 24 с. + 32 с. іл.

4. Грищенко / Вступна стаття Павла Ковжуна.— Львів: Друкарня НТШ, 1934.— 46 с., портрет + 28 с. іл.

5. Андрієнко / Вступна стаття Володимира Січинського.— Львів, 1934.— 18 с. + 19 с. іл.

6. Олена Сахновська. Книжкові знаки / Текст Сергія Сильванського, Павла Ковжуна.— Львів, 1934.— 16 с. +12 с. іл.

7. Ґец / Вступна стаття Павла Ковжуна.— Львів, 1939.— 16 с. + [10] с. іл.

Зауважимо, що проекти підготовки монографічних праць про українських митців були досить амбітними. Крім вказаних, планувались (а над деякими уже розпочато роботу) окремі книжки про П. Холодного, М. Дольницьку, М. Бутовича, А. Манастирського, М. Сосенка, К. Устияновича та ін., але до війни, головно через нестачу коштів, ці проекти не були реалізовані.

Окремий напрям у видавничій діяльності АНУМ — видання мистецтвознавчих ***періодичних видань.*** *Асоціація ставила перед собою завдання ширити знання про національне мистецтво серед загалу та популяризувати творців українського образотворчого й ужиткового мистецтва. Окрема сторінка відводилася мистецькій спадщині давноминулих років. Управа Асоціації видавала журнал (журнал-альманах)* ***„Мистецтво-L'Art“*** *та спільно з іншими організаціями газету* ***„Назустріч“.***

Зауважимо, що українська громадськість довгий час гостро відчувала брак мистецтвознавчої періодики. С. Людкевич та І. Труш, які задумали видання „Артистичного вісника“, присвяченого музиці та образотворчому мистецтву, підготували та видали лише десять випусків (Перемишль, Львів, 1905, № 1—10). На цьому вихід альманаху припинився — громадськість не зрозуміла завдань і не підтримала задуму редакторів. 1922 р. вийшло три числа літературно-мистецького журналу „Митуса“ (за ред. В. Бобинського, П. Ковжуна, Р. Купчинського та В. Щуровського), 1923 р. заходами „Гуртка діячів українського мистецтва“, зокрема тодішнього його секретаря М. Голубця, задумано видання „Мистецького вістника“, але врешті з'явилося лише кілька чисел „Бюлетеня“ ГДУМ. Пізніше М. Голубець видає три випуски журналу (кожен — велике фоліо на 32 с.) „Українське мистецтво: місячник української пластики“. Ілюстрував журнал Р. Лісовський (сьогодні це рідкісне періодичне видання). Перше число вийшло у жовтні 1926 р., а вже четвертого редактор не зміг викупити з друкарні.

Редакція журналу „Мистецтво-L'Art“ була свідома труднощів фінансового забезпечення видання. Підготовка та друк часопису здійснювалися заходами самих митців і мистецтвознавців, без жодної

підтримки ззовні. Робота над підготовкою журналу „Мистецтво-L'Art" розпочалася відразу ж після установчих зборів. Навесні 1932 р., уже через кілька місяців після заснування Асоціації з'являється перший „зошит" журналу (фоліо 4 по 32 с.), задекларований як квартальник та основний друкований орган АНУМ. Редагувала журнал колегія. До редакції входили М. Бутович, П. Ковжун, В. Січинський та М. Осіньчук, але фактичним редактором був П. Ковжун. Протягом 1932—1933 та 1935—1936 рр. вийшло шість „зошитів" (випусків), причому у 1932 р. було спарене число — 2-ге і 3-тє (літо—осінь), у 1933 р. з'явився четвертий зошит (у 1934 р. журнал не вийшов), а після того вийшло по одному зошиту (випуску) у 1935 і 1936 рр. На цьому, як офіційно було пояснено, „за умов економічної кризи" друк журналу припинено. Пізніше, у 1938 — на початку 1939 рр., уже хворий П. Ковжун заходився відновити журнал, навіть зібрав низку статей, зокрема про маловідомого маляра Т. Яхимовича, багато творів якого зберігалось у Відні (він, як відомо, декорував цісарську оперу), але цей намір не був зреалізований.

Серед авторів першого числа журналу були анумівці, а також запрошені до участи гості з-посеред українців і чужинців. Це М. Андрієнко-Нечитайло, М. Бутович, М. Драґан, І. Іванець, М. Голубець, Т. Гроновський, М. Дольницька, Г. Дотторі, Ф. Ємець, В. Залозецький, П. Ковжун (його статті також під псевдонімом М. Пеньковська), О. Кульчицька, С. Корбіо, Я. Музика, М. Осіньчук, В. Перебийніс, М. Перфецький, М. Рудницький, Ф. Соколов, Ф. Седлецький, В. Січинський, І. Свєнціцький, Л. Тернер, В. Хмелюк та ін. У другому—третьому випусках, крім більшости вказаних авторів, з'являються С. Бойко (псевдонім С. Гординського), Г. Верейкен, О. Ган, І. Гургула, М. Глущенко, Л. Ґец, В. Ласовський, П. Обаль, М. Сельська, Р. Сельський, С. Сильванський. У часописі уміщувано матеріали про мистецьке життя і його визначних представників в Україні та на Заході, огляди багатьох тогочасних мистецьких видань (як місцевих, так і закордонних), рецензії мистецьких виставок. Загалом беручи, журнал інформував про явища, пов'язані з мистецькою культурою, віддзеркалюючи широкий спектр розвитку давнього і сучасного національного і закордонного мистецтва. Часопис містив аналітичні та оглядові статті, був добре ілюстрований, постійно уміщав світлини мистецьких новин з Радянської України, ілюстрації творів українських митців, що виставлялись на закордонних виставках, а також ілюстрації творів з українськими мотивами у чужоземному мистецтві. Журнал вів дуже докладну хроніку мистецьких подій.

Подаємо зміст усіх шести „зошитів" (випусків) за 1932—1933 та 1935—1936 рр. Більшість випусків часопису сьогодні не доступна широкому читачеві.

1932. Зошит 1. Весна. **Зміст.** [Статті]: *І. Іванець. Федір Ємець (с. 2—4); М. Осіньчук. Нова мистецька дійсність (с. 5—10); В. Січинський. Лео Тарасевич (с. 11—14); Теофан Десбурґ (Голландія). Монументальне мистецтво (с. 14—15); В. Хмелюк. Микола Глущенко (с. 16); М. Дольницька. Емалія (с. 17); Я. Музика. Завдання консервації і реставрації (с. 18—20);*

*М. Бутович. Монпарнас (с. 21—23); П. Ковжун. Феруччіо Ферацці (с. 25)**. Хроніка *(с. 26—29);* Рецензії: *Парижанина, С. Бойка, Б. (псевд. і крипт. С. Гординського), В. С[ічинського], М. О., М. Пеньковської, М. П-а, П. (псевд. і крипт. П. Ковжуна) (с. 29—32).*

1932. Зошит 2—3. Літо—осінь. **Зміст** [Статті]: *В. Січинський. Михайло Андрієнко-Нечитайло (с. 34—39); П. Ковжун. Марія Дольницька (с. 40—43); С. Сильванський. Олекса Усачов (с. 44—46); Отто Ган. Конструктивізм, надреалізм і що далі? (с. 47—48); Г. Верейкен. Сучасні бельгійські мистці (с. 48—50); Ф. Ємець. Бронза (с. 50—52); М. Винницький. Рефлексії з виставки української ґрафіки (с. 53—55); М. Андрієнко-Нечитайло. Мої спогади про В. Пещанського (с. 56, 58); С. Мішель. Адріян Олі (с. 59); А. Ластовецький. Проміні Рентґена і малярство (с. 60—61); М. Драґан. XVIII міжнародня виставка у Венеції (с. 62—63); В. Ласовський. Львівські мистецькі виставки (с. 64); Невід. автор. Пензлем в око (Добірка критичних оцінок мистецтва в українських і зарубіжних часописах і книгах) (с. 64—66); В. Січинський. Мистецька література за роки 1929—1931 (с. 66—68).* Хроніка *(с. 69—71).* Рецензії: *І. Старчука, М. Драґана, М. Пеньковської (псевд. П. Ковжуна), три рецензії за підписом С. Бойка (псевд. С. Гординського), В. Січинського (с. 71—74).* Бібліографічні записки *(с. 74).* З листів до редакції *(с. 74).*

1932—1933. Зошит 4. Зима. **Зміст.** [Статті]: *П. Ковжун. Олекса Грищенко (с. 76—84); М. Винницький. Роман Сельський (с. 85—88); М. Осіньчук. Галицько-українська ікона (с. 88—95); М. Драґан. Футуризм (с. 95—97); Людвик Ліллє. Судді і підсудні (с. 98—99).* Виставки: *А. Б. (крипт. П. Ковжуна). Виставка мистців Радянської України і Радянського Союзу у Варшаві (с. 100—101); В. Г. Пята Всеукраїнська виставка (с. 101—102); Д. Є. Виставка Національного музею (с. 102—103); Ж. З. Друга виставка українського товариства прихильників мистецтва (с. 104); Без автора. Українська ґрафіка в Берліні (с. 105—106); М. Рудницький. З думок про мистецтво (с. 106—107).* Хроніка. *Записки. Музейництво. Україніка. Відчити. Видавничий рух (с. 107—109).* Рецензії: *В., М. Голубця, В. З., В. Січинського, дві рецензії І. Старчука, В. С[ічинського], Б. [крипт. С. Гординського] (с. 109—112).* Бібліографічні записки *(с. 112).*

1935. Зошит 1. **Зміст.** [Статті]: *П. Ковжун. Олександр Архипенко (с. 2—8); Без автора [Колекція С. Гординського]; Сучасний французький плякат (с. 9—11); В. Масютин. Раса й мистецька творчість (с. 12—14); С. Гординський. Маріо Тоцці (с. 15—16); М. Чапельська. Аналітичний підхід до модерного малярства (с. 17—18); В. Ласовський. Музикалізм (с. 18);* [Некрологи]: *Без автора. Микола Алексіїв. 1894—1934 (с. 20—21).* Чужа преса про українське мистецтво *(с. 21—22).* Оцінка мистецьких творів *(с. 23—24).* Вистави *(с. 24).*

1936. Зошит 1. Зима. **Зміст.** [Статті]: *В. Січинський. Дереворити Миколи Бутовича (с. 2—7);* [Некрологи]: *М. Драґан. Опанас Сластьон. 1855—*

* Тут і далі сторінки, яких бракує у змісті, заповнені ілюстраціями, що не належать до тексту статей.

1933 (с. 7—9); В. Січинський. Михайло Грушевський. 1866—1934 (с. 9—11); [Продовження статей]: Едґар Леонар. Майстри імпресіонізму (с. 12—16); М. Островерха. Тіціян. Спеціальна вистава у Венеції (с. 17—18); В. Ласовський. Сґрафітто в модерній архітектурі (с. 19—20); Р. К. [Компіляція за Отто Ґрафом]; Ляхгамерівські відливи (с. 21). Мистецька хроніка *(с. 22—24).*

Прагнучи, як згадувалося, активніше поширювати знання про мистецтво серед якнайширших кіл громадськости, АНУМ, крім журналу „Мистецтво-L'Art", видає разом з іншими інституціями великоформатний літературно-мистецький часопис ***„Назустріч"****. Про його спрямування і тематику говорить підзаголовок „Література, мистецтво, наука, громадське життя". Редакторами часопису були Осип Боднаревич (редактор статей із загальних питань), Василь Сімович (мовознавець), Михайло Рудницький (літературознавець) і Святослав Гординський (художник і мистецтвознавець). За вихід у світ часопису відповідала А. Мучій-Боднаревич. Газета виходила раз на два тижні і була багатоілюстрованою. Її друковано у Видавничій спілці „Діло" у Львові. З'являвся часопис від початку 1934 до середини 1938 р. (останнє, 10-те число вийшло 15 червня). На сторінках часопису висвітлювано різні літературні, культурологічні і суспільно-громадські події, у кожному числі окремо інформувалося про мистецьке життя українців. Значна увага приділялась мистецьким процесам у Радянській Україні. У „Назустріч" потрапляли не тільки науково-популярні, але й аналітичні статті, які порушували загальноосвітні, культурологічні національні проблеми. На сторінках часопису можна ознайомитись з засадами модерних тогочасних напрямів у мистецтві — конструктивізму „нової речевости", сюрреалізму, пуризму. Основними дописувачами його були М. Антонович, М. Бутович, М. Голубець, М. Драґан, І. Іванець, П. Ковжун, В. Ласовський, М. Островерха, В. Січинський, І. Федорович-Малицька (Дарія Віконська) та багато інших. Часопис мав своїх кореспондентів у Нью-Йорку, Парижі, Римі.*

3. Згідно зі статутом, до прямих зацікавлень Асоціації входила освіта молоді, зокрема організація навчальних програм і курсів.

Йшлося насамперед про підтримку тієї частини талановитої молоді, яка не мала змоги студіювати у спеціальних навчальних закладах. У статуті зазначалося, що Асоціація ставить своєю метою „улаштовувати відчити на мистецькі теми, курси і школи з обсягу мистецького знання" (с. 449). Здійснення цих завдань розпочато у 1920-х рр.— з появою номерів літературно-мистецького ілюстрованого журналу „Митуса" (січень—березень 1922), далі — „Бюлетеня" Гуртка діячів українського мистецтва (редактор П. Ковжун, 1923). Тоді ж лунали голоси про потребу відкриття у Львові академії, що пов'язувалось, зокрема, зі школою О. Новаківського[14]*. В АНУМ питання про організацію мистецької освіти для молоді ставиться на засіданні Асоціації 11 вересня 1932 р. (с. 465). Припускаємо, що для виявлення і підтримки здібної*

---

[14] Рірко О. Мистецьке життя Львова...— С. 73. Заснована 1912 р. архітектором Леонардом Підгородецьким приватна „Вільна академія", у якій навчався й дехто з українців, була закрита 1924 р.

учнівської молоді нав'язуються контакти з „Рідною школою". Тоді відомий археолог і мистецтвознавець Іван Старчук (він був близький до управи Асоціації, зокрема редакції журналу „Мистецтво-L'Art") складає програму навчання малюнка, яку названо „Діти рисують. Із дослідів над дитячим рисунком" (вийшла друком як третій випуск Педагогічно-методичної бібліотеки, Львів, 1936). На рукопис цієї праці писала рецензію відомий педагог і маляр Олена Кульчицька (рукопис зберігається в архіві родини Старчуків у Львові)[15]*. У 1930-х рр. чимало адептів-гімназистів відвідувало майстерні П. Ковжуна, М. Бутовича. Під наглядом досвідчених художників молодь робила тут свої перші спроби пензлем. Я. Музика (Стефанович) у Національному музеї навчала реставрації давніх ікон. Заходами АНУМ відкрито курси емалі під керівництвом Марії Дольницької, яка спеціально приїжджала на них із Відня. Курси відвідувала молодь, у тому числі польська, єврейська, німецька, а також і відомі митці (Я. Музика, М. Бутович та ін.). На курси записалося понад 80 студентів. Для підтримки молодих талантів, заохочення їх до праці у живописі, ужитковому мистецтві АНУМ улаштовує 1938 р. „Виставу мистців самоуків", до якої був складений окремий каталог*[16]*. Центральне місце в експозиції посіли краєвиди Никифора з Криниці на Лемківщині. Організував виставку В. Ласовський.*

4. Уміщені в часописах „Мистецтво-L'Art", „Назустріч"[17] *публікації з питань малярства, графіки, скульптури віддзеркалюють ще одну грань діяльности АНУМ. Анумівці провадять різнобічну науково-критичну діяльність, оцінюють твори сучасного мистецтва, досліджують давню мистецьку спадщину, не оминають увагою архітектуру, ужиткове мистецтво. Водночас члени АНУМ працюють над теорією мистецтва, з'ясовуючи передовсім засади і філософію його новітніх напрямів. Українське мистецтво розглядається у порівнянні з європейським. Це, певна річ, істотно поглиблювало порушувану дослідницьку проблематику. Бо ж відомо: щоб мистецтво „могло розвиватися, необхідне самопізнання, що можливе лише в зіставленні з усією світовою культурою, із закономірностями їх розвитку від минулого до теперішнього, від теперішнього — до майбутнього"*[18]*. Назвемо тут статті М. Осінчука „Нова мистецька дійсність"*[19]*, В. Масютина „Раса і мистецька творчість"*[20]*, М. Чапельської „Аналітичний підхід до модерного мистецтва"*[21]*, М. Драґана „Футуризм"*[22] *з ділянки історії*

---

[15] Купчинський О. Античне мистецтво у дослідженнях Івана Старчука (листи до вченого і відгуки на його праці) // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва.— Львів, 1998.— Т. CCXXXVI.— С. 562.

[16] Див.: Асоціяція незалежних українських мистців. Катальоґ вистави мистців самоуків / Автор передмови В. Ласовський.— [Львів], 1938.— 15 ненум. с.

[17] Анумівці систематично друкувалися і в інших львівських часописах, зокрема, П. Ковжун — у „Свободі", „Новій хаті", „Жінці", В. Січинський — у Записках НТШ.

[18] Ріпко О. Мистецьке життя Львова...— С. 70.

[19] Мистецтво-L'Art.— 1932.— Весна.— Зош. 1.— С. 5—10.

[20] Там само.— 1935.— Зош. 1.— С. 12—14.

[21] Там само.— С. 17—18.

[22] Там само.— 1932—1933.— Зима.— Зош. 4.— С. 95—97.

мистецтва, С. Махневича „Сучасний [архітектурний] стиль“[23]*, В. Ласовського „Сґрафіто в модерній архітектурі“*[24] *з ділянки архітектури.*

Специфіку різних видів мистецтва з'ясовують у розвідках „Емалія“ М. Дольницька[25] *та „Бронза“ Ф. Ємець*[26]*. Проблематиці давнього українського образотворчого мистецтва присвячені дослідження М. Осінчука „Галицько-українська ікона“*[27]*, В. Січинського „Лео Тарасевич“*[28]*. На сторінках часописів знаходиться місце для висвітлення методики праці над твором та технології малярства, порушувано питання реставрації творів мистецтва, музейництва як галузі культури і науки (Я. Музика „Завдання консервації і реставрації“*[29]*, А. Ластовецький „Проміні Рентґена і малярство“*[30] *та ін.).*

Публікації у згаданих періодичних виданнях, наукові розвідки доносили до зацікавленого читача високопрофесійний погляд на мистецтвознавчу проблематику. У них знайшли відображення нові оцінки багатьох явищ минулого і сучасного мистецького життя України.

Засадничим моментом стратегії редакцій часописів, застереженої, зрештою, положеннями статуту АНУМ, є те, що більшість статей і розвідок мають науковий характер і написані митцями-практиками. Це, зокрема, статті-портрети В. Січинського про Михайла Андрієнка-Нечитайла[31]*, П. Ковжуна про Олександра Архипенка*[32]*, В. Січинського про дереворити Миколи Бутовича*[33]*, В. Хмелюка про Миколу Глущенка*[34]*, П. Ковжуна про Олексу Грищенка*[35] *та про Марію Дольницьку*[36]*, І. Іванця про Федора Ємця*[37]*, М. Винницького про Романа Сельського*[38]*, С. Сильванського про Олексу Усачова*[39]*. Показові, під цим оглядом, декілька статей П. Ковжуна про творчість Олени Кульчицької. Він відзначає, що „Олена Кульчицька має щастя бути першою, яку у мистецтві видала Галичина“, що саме вона запрезентувала „творче новаторство у багатьох ділянках українського мистецтва, яке на початку XX ст. особливо потребувало нових і нестандартних підходів“. Особливе ставлення у П. Ковжуна до акварелей О. Кульчицької, але при цьому він віддає пальму першости її емалям, графіці, високо цінує книжковий знак, який, на думку П. Ковжуна, є цілком европейським або й перевищує його. Окремо наголошує він на його виразно національному колориті. П. Ковжун в особі О. Кульчицької „убачав саме таку майстриню, що зуміла*

[23] Назустріч.— 1935.— 15 лютого.— № 4.
[24] Мистецтво-L'Art.— 1936.— Зош. 1.— С. 19—20.
[25] Там само.— 1932.— Весна.— Зош. 1.— С. 17.
[26] Там само.— 1932.— Літо—осінь.— Зош. 2—3.— С. 50—52.
[27] Там само.— 1932—1933.— Зош. 4.— С. 88—95.
[28] Там само.— 1932.— Весна.— Зош. 1.— С. 11—14.
[29] Там само.— С. 18—20.
[30] Там само.— 1932.— Літо—осінь.— Зош. 2—3.— С. 53—55.
[31] Там само.— С. 34—39.
[32] Там само.— 1935.— Зош. 1.— С. 2—8.
[33] Там само.— 1936.— Зош. 1.— С. 2—7.
[34] Там само.— 1932.— Весна.— Зош. 1.— С. 16.
[35] Там само.— 1932—1933.— Зима.— Зош. 4.— С. 76—84.
[36] Там само.— 1932.— Літо—осінь.— Зош. 2—3.— С. 40—43.
[37] Там само.— 1932.— Весна.— Зош. 1.— С. 2—4.
[38] Там само.— 1932—1933.— Зима.— Зош. 1.— С. 85—88.
[39] Там само.— 1932.— Літо—осінь.— Зош. 2—3.— С. 44—46.

привнести „свіжий подих" у стару традицію, віднайти свій власний шлях у мистецтві, збагативши його новим змістом і новою формою"[40].

Традиція писання біобліографічних нарисів розвивалася, хоч і скромніше, на сторінках газети „Назустріч". Зокрема, 1935 р. І. Іванець умістив статтю „Митець анахорет" про О. Сорохтея[41]*, М. Чапельська — „Український ґравер в Америці" про М. Бервінчака*[42]*, С. Гординський — про Леоніда Перфецького*[43]*, А. Тарасевич-Ортинська — про Павла Громницького*[44]*, С. Гординський публікує статтю „Великий майстер імпресіонізму" про О. Новаківського*[45].

В обох періодичних виданнях з'являлися статті про визначних майстрів світового мистецтва Вечелліо Тіціана, Карла Брюллова, Адріана Олі, Маріо Тоцці, Ферруччіо Фераццi. Окремо треба відзначити, що на сторінках „Мистецтва-L'Art" та „Назустріч" друкується чимало запрошених закордонних авторів.

На основі опублікованих на сторінках видань АНУМ матеріалів читач (і не лише професійний) мав можливість ознайомитися із широким спектром мистецтвознавчих питань і виробляти власний погляд на національне мистецтво, модерні прояви світового мистецтва.

Очевидно, немає потреби в цьому огляді докладніше спинятись на діяльності АНУМ і її значенні для культурного життя України XX ст. Асоціація заявила про себе на повну силу як організоване, продуктивне і винятково талановите творче об'єднання. І це знайшло вираз не лише у творчості численних видатних її членів, але й у спільних виставкових, видавничих і навчальних проектах.

* * *

На відміну від архівної спадщини багатьох інших українських культурно-мистецьких організацій і товариств, чимало документів і матеріалів, пов'язаних з діяльністю АНУМ, дійшло до наших днів. Збереглися статут Асоціації, протоколи засідань (частково), численні листи-заяви про прийом — вступ до Асоціації, різні супровідні матеріали, листування та ін. (див. далі).

***„Статут кооперативи Асоціяція незалежних українських мистців (А. Н. У. М.). Кооператива з обмеженою відповідальністю у Львові"** зберігся не в рукописному оригіналі і не в окремому друкованому (тиражному) примірнику чи відбитку. Це, власне, одна з перших копій, яка являє собою друкарську верстку від руки з внесеними у її тексти уточненнями і доповненнями (§ 1, 2, 5, 13 та ін.). У ряді випадків слова, цілі речення та абзаци викреслено. В одних випадках вони зняті остаточно, в інших їх ще редаговано, доповнювано тощо (§ 18, 20, 44). Таким чином, збережений архівний текст статуту, треба дума-*

---

[40] Пор.: Кіс-Федорук О. Олена Кульчицька в оцінці Павла Ковжуна (з додатком листів П. Ковжуна до О. Кульчицької) // Народознавчі зошити (Львів).— 2001.— № 1.— С. 100—101.

[41] Назустріч.— 1935.— 1 травня.— № 9.

[42] Там само.— 1 червня.— № 11.

[43] Там само.— 1 липня.— № 13.

[44] Там само.— 15 серпня.— № 16.

[45] Там само.— 15 вересня.— № 18.

ти, являє собою остаточний варіант документа. Більшість внесених до тексту статуту уточнень вписано рукою в кінці основного тексту під двома рубриками: „Зачеркнено“ і „Дописано“ (с. 459). Так само внесено дату установчих зборів, на яких приймався статут, і поставлено підписи їх учасників. У кінці зроблено запис: „З оригіналом згідне: „Асоціяція незалежних українських мистців АНУМ. Кооп[ератива] з відп[овідальними] уділами у Львові. Голова М. Музика, секретар П. Ковжун“.

Статут складається із 43 параграфів, об'єднаних у розділи: „Фірма і місце осідку“, „Мета і предмет підприємства“, „Час існування“, „Приступлення, вступлення, виключення членів“, „Уділи членів і вписове“, „Виплата уділів і передавнення“, „Відповідальність членів“, „Завідування кооперативою“, „Управа“, „Надзірна Рада“, „Загальні Збори“, „Резервовий фонд і допомоговий фонд“, „Рахункове діловодство“, „Розділ зиску і покриття страт“, „Оголошення“, „Ліквідація“, „Законна ревізія“.

Статут власноручно підписали Ярослава Музикова, Павло Ковжун, Михайло Корчинський, Тамара Ковжун, Ганна Стефанович, Максим Музика, Юліян Кордюк, Емілія Охримович, о. Іван Цимбала, Галя Корчинська. Текст статуту прийнято одноголосно на установчих зборах 25 жовтня 1931 р. і того ж дня чи наступного подано на реєстрацію окружному судові у Львові. З цього дня Асоціація розпочала активну діяльність, хоча затвердження статуту в тогочасних умовах, коли провадилася політика санації, тривало довго. На останній сторінці статуту зроблено запис: „Zgodno;ć Statutu z oryginałem stwierdza sekretariat S"du okr'gowego we Lwowie.., dnia 10 kwietnia 1934“, далі підпис і печатка: „S"d okr'gowy we Lwowie“. Рішення суду апробувалось у Варшаві.

Оцінюючи статут у цілому, можна зауважити, що в ньому питанням господарської та фінансової діяльности приділено набагато більше уваги, ніж суто мистецьким. Можна припустити, що це було продиктоване політичними обставинами, які панували в Галичині на початку 1930-х рр. Питання національної потреби у створенні творчого об'єднання (про політичні акценти взагалі не йдеться) обійдено. Це, треба думати, насамперед пов'язане з умовами реєстрації статуту. У своїй поточній роботі Асоціація також була дуже обережна. Згідно з офіційною заявою „мистецтво — це далека від політики і найніжніша ділянка націотворчої праці [...] АНУМ заступає у нас сучасне мистецтво і його досягнення, поборюючи старі пережиті форми мистецтва...“[46] Велику увагу у статуті приділено функціям управи і наглядової (надзірної) ради, обов'язкам членів Асоціації. Роль особливого організаційного чинника відведено загальним зборам.

Крім статуту та актів, які пов'язані з його державною реєстрацією, збереглося 16 ***протоколів засідань*** *управи АНУМ за час від 25 жовтня 1931 до 24 вересня 1936 р. (с. 459—472). Мабуть, це не всі тексти протоколів, бо Асоціація припинила діяльність щойно у вересні 1939 р., а заяви про вступ до АНУМ датуються ще травнем 1939 р. (див. с. 473). Тому подана нумерація протоколів № 1—16 — умовна.*

---

[46] Іванець І., Ковжун П., Музика Я., Осіньчук М. Від імпресіонізму до комунізму.

Йдеться, власне, про 16 протоколів, які збереглися. Не виявлено й книги протоколів, яка, згідно зі статутом, мала вестися в управі АНУМ (с. 455). На цю вимогу непрямо вказує і регламент статуту, за яким збори АНУМ могли скликатися декілька разів на рік, а на кожних зборах належало вести протокол.

Але навіть частково збережені протоколи становлять нині цінний матеріал, який дає уявлення про діяльність та функціонування управи Асоціації і конкретну роботу членів АНУМ. У них розкрито широкий спектр завдань членства, контакти з іншими українськими мистецькими середовищами, зокрема, у Варшаві та Парижі. Один протокол засвідчує спільне засідання членів АНУМ і українського мистецького гуртка „Спокій", створеного у Варшаві (протокол № 11), два протоколи — засідання групи молодих членів АНУМ у Варшаві (протоколи № 13—14).

Виявлено групу архівних матеріалів, пов'язаних із членством в АНУМ, а саме ***листи-заяви осіб****, які бажали стати членами Асоціації. Їх на сьогодні в окремо сформованій справі збереглося 33. Власноручно писали заяви: Михайло Андрієнко-Нечитайло (Париж, 2 березня 1932 р.), Омелян Білецький (Львів, 19 травня 1939 р.), Северин Борачок (Львів, 3 квітня 1934 р.), Володимир Гаврилюк (Львів, 7 листопада 1934 р.), Святослав Гординський (Львів, 10 листопада 1931 р.), Стефанія Ґебус (Львів, 11 березня 1939 р.), Лев Ґец (Львів, 3 травня 1932 р.), Марія Дольницька (Відень, 15 березня 1932 р.), Михайло Драґан (Львів, 20 лютого 1932 р.), Федір Ємець (Берлін, 8 березня 1932 р.), Галина Захарясевич (Львів, 9 жовтня 1938 р.), Іван Іванець (Львів, 1 лютого 1932 р.), Денис Іванцев (Львів, 5 вересня 1936 р.), Олександр Климко (Львів, 6 листопада 1934 р.), Андрій Коверко (Львів, 26 листопада 1932 р.), Едвард Козак (Львів, 20 грудня 1935 р.), Ярослава Ласовська (Львів, 11 лютого 1939 р.), Володимир Ласовський (Львів, 17 січня 1933 р.), Леопольд Левицький (Чортків, 21 вересня 1937 р.), Мирон Левицький (Львів, 15 грудня 1938 р.), Галина Мазепа (Прага, 8 січня 1935 р.), Наталія Мілян (Львів, 1 травня 1934 р.), Іванна Нижник (Львів, 1 березня 1939 р.), Петро Обаль (Ґняв (?), 28 травня 1932 р.), Мирослав Радиш (Львів, 23 березня 1939 р.), Володимир Січинський (Прага, 15 березня 1932 р.), Григорій Смольський (Львів, 9 лютого 1937 р.), Ярослав Фартух (Львів, 7 грудня 1932 р.), Мирослава Чапельська (Мюнхен, 4 липня 1934 р.), Роман Чорній (Львів, 18 лютого 1939 р.), Анатоль Яблонський (Львів, 22 листопада 1937 р.) (с. 472—486).*

В АНУМ записувалися літератори. Відомо, що до неї належали Богдан-Ігор Антонич (заява: Львів, 13 січня 1933 р.) та Оксана Лятуринська (заява: Прага, 3 березня 1933 р.), яка також малювала і брала участь у щорічних виставках АНУМ (див. газ. „Діло", 1933, 23, 24 грудня; 1936, 9 листопада). Асоціація, отже, була відкрита і працювала не тільки для художників, скульпторів та істориків мистецтва — до неї входили українські митці у широкому значенні цього слова.

В Асоціації були звичайні і дійсні члени. Управа строго додержувала усіх передбачених статутом організаційних процедур під час прийняття і оформлення свого членства. В АНУМ приймали не списком, а за окремими заявами. Після надходження заяви кожна кандидатура

обговорювалась, її рекомендовано, а далі затверджувано на засіданні президії.

Значне поточне діловодство АНУМ, особливо у фіскальних справах. Згідно зі статутом адміністрація складала звіти (часто щомісячні), вела „рахункові книги“, укладала декілька разів на рік „білянси“, різні кошториси, що в'язалися з творчими заходами об'єднання. Зауважено, що фінансові справи в АНУМ провадилися з винятковою ретельністю.

Архівні матеріали, що стосуються діяльности АНУМ, репрезентовані також листуванням — кореспонденцією на адресу управи Асоціації і редакції часопису „Мистецтво-L'Art“. Збереглися невідомі науковій громадськості листи (із життєписами) таких митців, як Федір Ємець (надісланий із Берліна; 8—9 березня 1932 р., с. 476—478), Стефанія Ґебус зі Львова (11 березня 1939 р., с. 475), виявлено лист-рецензію Володимира Залозецького на статтю (14 березня 1933 р.)[47]*. Окремо, як зазначалося, згруповано листування, пов'язане з реєстрацією статуту АНУМ*[48]*. Воно стосується головно затвердження тексту документа, що належало до компетенцій окружного суду у Львові. Зокрема, у цій кореспонденції є листи, в яких польська судова адміністрація звертається з вимогою перекласти польською мовою подані на затвердження документи Асоціації, інформацію про правила (і терміни) затвердження статуту тощо. Збереглися копія листа управи АНУМ до Варшави про те, що Асоціація не належить до підприємницьких організацій і не підлягає оподаткуванню, а також різні зразки формулярів документів і актів на реєстрацію.*

Значення АНУМ в історії української мистецької культури важко переоцінити. Асоціація поставила собі за мету популяризацію і розвиток українського мистецтва, виховання творчої молоді, сприяння українським митцям. Розгортати свою діяльність їй доводилося у нелегкий час, наповнений у житті західноукраїнської творчої інтеліґенції „шуканням себе, роздумами, пристрасною боротьбою суджень“. Засоби досягнення своєї мети члени АНУМ бачили в організації виставок, налагодженні друку власних видань, навчанні талановитої молоді. Для них органічною була взаємодія мистецтвознавчої науки і прикладного її застосування. Таким був Львів, „малий Париж“ (слова О. Грищенка) у 30-х роках XX ст. Такими ж були „його мистці, місцеві й закордонні,— писав у спогадах С. Гординський,— які в одну щасливу годину зійшлися поглядами і сформували гурт однодумців, який приняв назву АНУМ. Головною ідеєю було включити потік українського мистецтва в широке річище світового мистецтва, одночасно зберігаючи й розвиваючи своє рідне мистецтво. Тут Львів, західний форпост української культури, незважаючи на виняткову невідрадні умови, виконав свою історичну ролю, згуртувавши для своєї ідеї найвидатніші мистецькі імена своєї доби“[49]*.*

---

[47] ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 9—10. Автограф.
[48] Там само.— Спр. 4.
[49] Гординський С. АНУМ.— С. 65.

ДОКУМЕНТИ

СТАТУТ
Кооперативи Асоціяція незалежних українських мистців АНУМ — кооператива з відповідальними уділами у Львові*

Фірма і місце осідку

§ 1

Кооператива** має фірму: Асоціяція незалежних українських мистців (АНУМ) кооператива з відповідальними уділами у Львові

§ 2

Осідком кооперативи є м[істо] Львів
Повіт — Львів
Воєводство — Львів

Мета і предмет підприємства

§ 3

Мета кооперативи є підносити заробіток і господарство членів веденням спільних підприємств і підносити культурний рівень своїх членів.

§ 4

Діяльність кооперативи обмежена тільки до своїх членів з виключенням яких-небудь користий для осіб, що не є членами кооперативи.

§ 5

Для осягнення цеї мети кооператива буде:

1. видавати журнали, книжки та всякого роду продукції з обсягу мистецтва;
2. улаштовувати виставки предметів мистецької творчости;
3. улаштовувати відчити на мистецькі теми, курси і школи з обсягу мистецького знання;
4. провадити мистецькі майстерні і мистецькі роботи всякого роду.

---

* Назва подається відповідно до засвідчувального запису в кінці документа. У першому варіанті Кооператива з обмеженою відповідальністю у Львові. Див. далі.

** Тут і далі правопис тексту статуту, протоколів засідань і листів-заяв членів Асоціації подано без змін.

Час існування

§ 6

Кооператива основується на необмежений час.

Приступлення, вступлення, виключення членів

Приступлення в члени

§ 7

Членом кооперативи може бути кожна особа, що скінчила 18-ий рік життя та кожна правна особа.

§ 8

Членів приймає Управа кооперативи по одержанню від приступаючого заяви приступлення. Неприйнятий має право на протязі 14 днів від дня повідомлення його про відмовне рішення Управи відкликатися до Надзірної Ради, рішення якої являється остаточним.

Приступаючий набуває членські права від того дня, який означено в заяві як „день приступлення", якщо приступаючий по повідомленню його Управою про приняття в члени вплатить бодай один повний уділ і вписове.

Виступлення

§ 9

Кожний член може перед розвязанням кооперативи виступити з неї, виповівши на письмі всі свої уділи.

За день виступлення вважається останній день того ділового року, в якому виступлення зголошено, якщо таке зголошення внесено до Управи кооперативи до 30 вересня того ж ділового року. Коли б означеного речинця не дотримано, виступлення числиться аж з кінцем слідуючого ділового року.

§ 10

Уважається, що член, який помер перед розвязанням кооперативи, виступає з кінцем того ділового року, в котрім він помер. До того часу маєткові права померщого члена виконує в кооперативі спадкоємець. Якщо спадкоємців є більше, мусять вони в тій цілі установити одного спільного повновласника.

Виключення

§ 11

Члена виключається з кооперативи:

а) коли шкодить інтересам кооперативи;

б) коли допуститься судово ствердженого проступку чи злочину з користолюбивости;

в) коли втратить здатність до правних зобовязань;
г) коли не виконує рішень Загальних Зборів.

§ 12

Про виключення членів рішає Надзірна Рада на внесення Управи кооперативи. Проти рішення Надзірної Ради нема відклику. Виключення члена вписує Управа в реєстрі членів. Виключений перестає бути членом кооперативи з кінцем ділового року, в якім принято рішення про його виключення. Про виключення повідомляє Управа виключеного безпроволочно порученим листом. Від дня висилки того повідомлення не має права виключений член брати участи в Загальних Зборах та належати до складу якого-небудь органу кооперативи.

Уділи членів і вписове

§ 13

Один членський уділ виносить: пять золотих.

Вписове рівняється одній пятій части одного уділу, то є один золотий.

§ 14

Найменше один уділ вплачується в цілости по принятті в члени як то означено в § 8 статуту.

Решту заявлених при приступленню уділів вплачується до одного року від дня приступлення.

Уділи, що їх заявлено пізніше, вплачується протягом одного року від дня підписання додаткової заяви.

Вписове вплачується одночасно з вплатою першого уділу.

§ 15

Член, що має більше як один уділ, може решту уділів чи їх частину виповісти, не перестаючи бути членом кооперативи.

Виплата уділів і передавнення

§ 16

Уділи померших і виключених членів та уділи, виповіджені до 30 вересня, має кооператива виплатити протягом трьох місяців по Загальних Зборах, що затвердили річне справоздання, замкнення рахунків і білянс за той діловий рік, в якім наступила смерть, виключення або виповідження. Уділи, що їх виповіджено після 30 вересня виплачуються протягом трьох місяців по других річних Загальних Зборах.

§ 17

Претенсії щодо виплати уділів внаслідок виключення, смерти чи виповідження передавнюються по 5-тьох літах від дня їх платности. Передавнені суми переказуються в цілости до резервного фонду.

Відповідальність членів

§ 18

Член відповідає тільки сумою заявлених уділів.

Завідування кооперативою

§ 19

Справами кооперативи завідує:
а) Управа кооперативи;
б) Надзірна Рада;
в) Загальні Збори кооперативи.

Управа

§ 20

Кооперативою безпосередньо завідує і заступає її назовні Управа кооперативи, зложена з одного члена та одного заступника.

§ 21

Членів Управи та їх заступників вибирають Загальні Збори з-поміж членів кооперативи на три роки. Вибраних членів Управи та їх заступників можуть Загальні Збори кожної хвилі відкликати.

§ 22

Управа підписує кооперативу в цей спосіб, що при фірмі кооперативи підпишуться два члени Управи і це є умовою важности зобовязань кооперативи.

§ 23

Для правосильности рішень Управи вимагається згідного заявлення двох членів.

З засідань списує Управа протокол, який підписують всі присутні члени Управи.

В випадках перешкоди в урядуванню одного з членів Управи, входить до Управи той заступник, якого покличе Надзірна Рада.

§ 24

Управа кооперативи приймає службовиків, установлює їм винагороду і звільнює їх.

§ 25

Члени Управи кооперативи відповідають згідно з постановами закону особисто і солідарно за всяку шкоду з їх вини кооперативі заподіяну, за невиконання приписів статуту, за занедбання припоручень Надзірної Ра-

ди і Загальних Зборів кооперативи та за невиповнення і переступлення постанов закону і правильника.

Члени Управи не можуть бути довжниками кооперативи.

Надзірна Рада

§ 26

До нагляду і провірювання діяльности Управи вибирають Загальні Збори більшістю голосів з поміж членів кооперативи, а з поза членів Управи, на три роки Надзірну Раду з трьох членів, а то: голови, заступника голови, секретаря.

В разі уступлення члена Надзірної Ради до упливу трьохрічного речинця, відбудеться вибір нового члена на найближчих Загальних Зборах кооперативи.

§ 27

Голова а на випадок його перешкоди заступник голови Надзірної Ради скликує засідання Надзірної Ради і проводить нарадами. На випадок перешкоди голови і заступника голови, скликує засідання та проводить найстарший віком член Надзірної Ради. До важности рішень Надзірної ради треба повідомлення на письмі всіх членів ради про рік, місяць, день, годину і місце засідання з поданням предмету нарад та присутности і згоди щонайменше двох членів Надзірної Ради. З нарад і ухвал списується протокол. Протокол підписує той, хто проводив нарадами і секретар.

Засідання Надзірної Ради відбуваються найменше раз на три місяці, а надто мається в речинці сім днів скликати засідання Надзірної Ради на жадання двох її членів або на жадання Управи кооперативи.

Письма іменем Надзірної Ради підписує голова чи його заступник та секретар.

§ 28

До круга ділання Надзірної Ради належить:

1. заключувати умови з членами Управи щодо їх винагороди, покликувати до урядування заступників членів Управи;
2. усувати тимчасово членів Управи від урядування, подаючи питання про їх остаточне звільнення на вирішення Загальних Зборів;
3. заступати кооперативу в спорах з членами Управи;
4. ухвалювати правильник для Управи кооперативи;
5. установляти висоту процентів від уділеного кредиту, як також стопу процентову від грошей принятих до обороту та рішати про добування позичок для кооперативи;
6. рішати остаточно щодо непринятих і виключених членів;
7. рішати про набуття, продаж і обмін недвижимостей, а також про всякого роду нову будівлю для кооперативи. Для правосильности рішення про продаж чи обмін недвижимостей потрібно затвердження відповідної ухвали збоку Ревізійного Союзу;
8. наглядати все діловодства кооперативи по думці постанов закону, отсего статуту і правильника та через комісію, зложену з голови Надзір-

ної Ради або його заступника і вибраних Радою двох других її членів, контролювати звіти, рахунки, книги, касу, білянси і склади та всю діяльність кооперативи, як також усувати всякі неправильности і надужиття в кооперативі;

9. означувати для членів кооперативи висоту надплат та зворотів і основи їх розділу згідно з законом і статутом;

10. скликувати Загальні Збори та предкладати Загальним Зборам провірені річні звіти, рахункові замкнення і білянси, а також внесення що до розділу зисків і страт кооперативи.

Загальні Збори

§ 29

Загальні Збори скликує Надзірна Рада кооперативи.

Звичайні Загальні Збори скликуються раз на рік до упливу трьох місяців по закінченні ділового року.

Надзвичайні Загальні Збори відбуваються в міру потреби.

Надзірна Рада обовязана скликати Загальні Збори:

а) на жадання Управи кооперативи;

б) в наслідок ухвали попередніх Загальних Зборів;

в) в наслідок домагання бодай одної десятої частини всіх членів кооперативи, яке то домагання належить подати на письмі до Надзірної Ради, належно його умотивувати та підписати;

г) на жадання Ревізійного Союзу;

д) в разі тимчасового усунення Надзірною Радою одного чи більше членів Управи від урядування.

На домагання Управи, Ревізійного Союзу, одної десятої части членів має Надзірна Рада скликати Загальні Збори найпізніше до упливу 6 тижнів від дня, коли таке домагання поступило, а в разі тимчасового усунення одного чи більше членів Управи — на протязі місяця від дня усунення.

Якщо Надзірна Рада не виконає своїх обовязків щодо скликання Загальних Зборів, то їх скликує:

1. Управа кооперативи, коли жадання скликати Загальні Збори виходить від Управи.
2. Ревізійний Союз у всіх инших випадках.

§ 30

Загальні Збори відбуваються в місці осідку кооперативи. Про Загальні Збори повідомляється бодай на сім днів наперед або оголошенням в часописі або письменним повідомленням всіх членів. В оголошенню чи повідомленню має бути означено: час, місце та порядок нарад Загальних Зборів. На сім днів перед Загальними Зборами належить також вивісити оголошення в помешканню кооперативи.

§ 31

Загальні Збори можуть приймати рішення лишень щодо справ, які уміщено в порядку нарад.

Член може брати участь в Загальних Зборах тільки особисто. Правні особи беруть участь на Загальних Зборах через установлених для того повновласників.

На Загальних Зборах має кожний член один голос незалежно від кількости вплачених уділів.

§ 32

Для правосильности Загальних Зборів потрібна присутність бодай одної десятої части всіх членів.

Якщо на Загальні Збори не явиться потрібне число членів, має той орган, що ті Збори скликував, скликати найпізніше до тридцяти днів другі Загальні Збори, дотримуючись всіх приписів § 30 статуту. Другі Загальні Збори приймають правосильно рішення при всякій кількости присутніх відносно тих питань, які поставлено на перших невідбутих Загальних Зборах.

Належно скликані Загальні Збори приймають рішення абсолютною більшістю голосів.

Більшости трьох четвертих голосів треба до ухвали:

а) про відкликання членів Надзірної Ради перед речинцем, на який їх вибрано;

б) про зміну статуту щодо мети кооперативи;

в) предмету підприємств;

г) підвищення уділу, підвищення вплат на уділи або приспішення речинця цих виплат;

д) також в справах підвищення додаткової відповідальности.

Для розвязання кооперативи треба згоди трьох четвертих присутніх голосів на двох Загальних Зборах, що слідують одні по других найскоріше черед два тижні.

§ 33

На Загальних Зборах проводить голова чи заступник голови Надзірної Ради або окремо Загальними Зборами вибраний провідник. Провідник Зборів покликує одного члена до списування протоколу.

Голосування відбувається піднесенням рук або вставанням з місць, однак Загальні Збори можуть постановити в кожнім випадку зокрема, що голосування має бути поіменне або картками.

З нарад Загальних Зборів вписується до книги протоколів Загальних Зборів протокол, який підписує голова Загальних Зборів і той член кооперативи, що писав протокол.

До протоколу вписуються всі рішення Загальних Зборів і спротиви зголошені проти тих рішень.

Підпис протоколу Загальних Зборів, як рівно ж річне справоздання та замкнення рахунків, що їх Загальні Збори затвердили, перешле Управа кооперативи в місяць по Загальним Зборам Ревізійному Союзові.

§ 34

Загальні Збори

1. вибирають і відкликують Надзірну Раду і Управу кооперативи;

2. визначують границю найвищої квоти кредиту, який може кооператива дати одному членові;

3. визначують найвищу суму зобовязань кооперативи;

4. затверджують білянси і річні звіти;

5. рішають про поділ зисків і визначують способи покриття страт в межах означених законом і статутом;

6. одобрюють діяльність Управи і Надзірної Ради або потягають їх до відповідальности;

7. приймають ухвали щодо ревізійного звіту;

8. рішають про зміну і доповнення статуту та в справах розвязання і ліквідації кооперативи;

9. вказують напрям діяльности кооперативи.

Резервовий фонд і допомоговий фонд

§ 35

Резервовий фонд складається:

а) з вписового;

б) з части чистого зиску, яку Загальні Збори до фонду резервового призначають;

в) з передавнених сум уділу;

г) з передавнених сум дивідендів;

д) з датків;

е) з надплат і зворотів, які припали б нечленам.

Резервовий фонд є власністю кооперативи і призначується виключно на покриття білянсових страт кооперативи.

На випадок ліквідації кооперативи рішать останні Загальні Збори щодо ужиття резервового фонду згідно з постановами кооперативного закону.

Резервовий фонд в ніякім разі не може бути поділений поміж членами.

Рахункове діловодство

§ 36

Діловий рік кооперативи покривається з роком календарним.

§ 37

Річний звіт і замкнення рахунків мають виказувати:

а) касовий оборот, то є: всі приходи і розходи каси з поодиноких книжкових відділів;

б) виказ коштів адміністрації;

в) рахунок зисків і страт;

г) маєтковий білянс кооперативи;

д) загальне число членів і число та квоту заявлених і вплачених уділів, число членів, що в останнім році приступили, виступили або виповіли уділи та число і квоту уділів в останнім році вплачених, виплачених, заявлених і виповіджених.

§ 38

При зложенню річного білянсу мається:

а) подавати поодинокі части маєтку в сумі неперевищуючій ціни набуття або коштів витвору;

б) потручувати при недвижимостях і при предметах призначених до сталого ужитку в підприємстві щорічно найменше 2% на їх зужиття;

в) оцінювати вартісні папери і товари після риночної ціни, одначе не вище ціни їх набуття;

г) виказувати вірительности тільки в такій сумі, на зворот якої можна числити;

д) відписувати як страти ті вірительности, яких мимо упливу двох літ від правосильного присуду не можна було виекзекувати;

е) виказувати уділи тільки в сумах дійсно на уділи вплачених;

є) виказувати виразно в білянсі невиплачені належитости та доходи побрані на рахунок будучого року.

Розділ зиску і покриття страт

§ 39

Надзірна Рада провірює річний звіт, замкнення рахунків і білянс та предкладає Загальним Зборам внесення щодо поділу зисків або покриття страт кооперативи. Цими внесеннями Загальні Збори не є звязані.

З чистих зисків мусять щорічно призначити Загальні Збори, незалежно від внесків Надзірної Ради, відповідну суму, а щонайменше 10% зиску на резервовий фонд кооперативи. Такі відчислення провадяться щороку аж до часу, поки сума резервового фонду не досягне висоти вплачених уділів. По досягненню означеної висоти означують Загальні Збори по свому розсуду суму відчислень на резервовий фонд.

Дальше можуть призначити дивіденди від членських уділів, однак не вищі як на 2% від дисконтової стопи державного банку в обрахунковім році, а також на надплати і звороти для членів та на добродійні, культурні і просвітні цілі.

Решту річного зиску призначується на спеціяльні резерви страт, або переноситься цю решту на рахунок слідуючого року.

Надплати і звороти, які припали б на нечленів, мають Загальні Збори приділити до неподіленого резервового фонду.

Дивіденди дописується на рахунок заявлених а ще невплачених уділів.

Претенсії про виплату дивідендів передавнюються по упливі пяти років.

§ 40

Страту покривається в першій мірі з резервових фондів по черзі означеній Загальними Зборами. Якщо фондів тих не вистарчить на покриття цілої страти, відписуються на ту ціль відповідні суми членських

уділів. Коли б резервовий фонд, спеціяльні резерви страт і членські уділи не вистарчили на покриття страт, тоді приміниться приписи обовязуючих законів про кооперативи.

Оголошення

§ 41

Оголошення кооперативи поміщуються в кожночаснім органі Ревізійного Союзу Українських Корператив, яким є тепер „Господарсько-кооперативний часопис".

Річні рахунки і білянс кооперативи виложиться в помешканню кооперативи, що найменше на два тижня перед речинцем Загальних Зборів, а в місячнім речинці по затвердженню їх Загальними Зборами оголоситься затверджений білянс в часописі.

Ліквідація

§ 42

На випадок ліквідації або конкурсу кооперативи приймуть Загальні Збори основи про ліквідацію зі всіма постановами кооперативного закону і ці засади зголосить Управа кооперативи до судового реєстру.

Законна ревізія

§ 43

Щоби відповісти обовязкам наложеним законом, вступає кооператива в члени Товариства „Ревізійний Союз Українських Кооператив", який є управлений до переводжування урядових ревізій кооператив, піддається його зарядженням і його ревізії та обовязується:

а) не переводити зміни свого статуту без затвердження Ревізійним Союзом;

б) вести своє діловодство на взірцях виданих Ревізійним Союзом, а в потребі конечних змін предложити ці зміни до затвердження Ревізійному Союзові;

в) предкладати Ревізійному Союзові відписи протоколів Загальних Зборів, річних справоздань, замкнень та білянсів в місячнім речинці по відбуттю Загальних Зборів;

г) стримати виконання і перевести зміну ухвал органів кооперативи на жадання і по думці Ревізійного Союзу;

д) застановити в упорядкуванню і усувати виконуючі органи кооперативи на жадання Ревізійного Союзу;

е) позбуття чи виміну недвижимостей переводити за попередньою згодою Ревізійного Союзу.

Ми підписані заявляємо і стверджуємо своїми власноручними підписами, що на основательних Зборах дня 25 жовтня 1931 р. цей статут в цілості ухвалили і приняли.

Львів дня 25. X. 1931 [р.]

Ярослава Музикова, Павло Ковжун, Михайло Корчинський, Тамара Ковжун, Ганна Стефанова, Максим Музика, Юліян Кордюк, Емілія Охримович, о. Іван Цимбала, Галя Корчинська.

З оригіналом згідне: Асоціяція незалежних українських мистців. АНУМ — кооп[ератива] з відп[овідальними] уділами у Львові.

Голова: Я[рослава] Музикова *Секретар:* П[авло] Ковжун

Зачеркнено: в § 1 — „обмеженого“, в § 18 — ціле перше речення. Далі „не“ а також від — „але“ до кінця §. В § 20 — „трьох“ — „двох“ і справлено „заступника“. В § 26 — „сімох“ та „і чотирьох членів“. В § 27 — „чотирьох“ і „або оден член Надзірної Ради“. В уступі з того § — „або один член Надзірної Ради“. В § 28 — цілий пункт 11. В § 35 цілий уступ 5. Цілий § 44, зачеркнуто 2-й уступ § 20.
Дописано: В § 20 — „одного“ і „одного“. В § 26 — „трьох“. В § 27 — „двох“.

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 3, арк. 1—4. Друк правлений від руки.

ПРОТОКОЛИ
засідань членів кооперативи
Асоціяція незалежних українських мистців (АНУМ)

Протокол [№ 1]

Основательних зборів кооперативи Асоціяція Незалежних Українських Мистців (АНУМ) кооперативи з відповідальними уділами відбутих в домі № 20 при вул. Вроновських, дня 25 жовтня 1931 року в год. 10 рано.

Присутні: Ярослава Музикова, Павло Ковжун, Михайло Корчинський, Тамара Ковжун, Ганна Стефанович, Максим Музика, Юліян Кордуба, Емілія Охримович, о. Іван Цимбала, Галя Корчинська.

Збори на голову вибрали Ярославу Музикову, а на секретаря Павла Ковжуна

Голова зборів пропонує прийняти такий порядок нарад:

1. Прийняття статуту кооперативи
2. Вибір членів Надзірної Ради
3. Вибір Управи.

1. Голова Зборів відчитує проєкт статуту у всіх його 43 §§. При кожнім § дає відповідні пояснення. Збори одноголосно одобрюють кожний § зокрема, а вкінці приймають відчитаний статут в цілости.

Потім Члени-Основники підписують статут.

2. До Надзірної Ради Збори одноголосно вибрали таких осіб:
   1. Максим Музика як голова,
   2. Тамара Ковжун як заступник голови,
   3. Емілія Охримович як секретар.

3. Членів Управи вибрано одноголосно:
   1. Ярослава Музика як член Управи,
   2. Павло Ковжун як заступник Члена Управи,
   3. Галя Корчинська як заступник Члена Управи.

По вичерпанню порядку нарад Голова замкнув збори.

Голова: Ярослава Музика *Секретар:* П[авло] Ковж[ун]

З оригіналом згідна: Асоціяція Незалежних Українських Мистців (АНУМ) кооператива з відповідальними уділами у Львові

Голова: Ярослава Музикова *Секретар:* П[авло] Ковжун

У Львові, дня 25. X. [1]931 [р.]

[Штамп]: АНУМ.

ПРОТОКОЛ [№ 2]

Засідання Асоціяції Незалежних Українських Мистців, дня 9 грудня 1931 [р.]

Присутні: Яр[ослава] Музикова, М[ихайло] Осіньчук, С[вятослав] Гординський, І[ван] Іванець, Пав[ло] Ковжун

Порядок нарад: Справа висловлення думки на проєкт С. Литвиненка надгробка Івана Франка

На запросини скульптора С. Литвиненка оглянути проєкт виконаного ним надгробка І. Франкові і після проведення широкої і всебічної дискусії А. Н. У. М. винесла слідуючу резолюцію:

Одногослосно стверджено, що проєкт С. Литвиненка є цікавий і по мистецькій концепції та творчім замислі незвичайно інтересний. Слова, подані автором, як мотто, з'ілюстровані влучно з барвою, властивою темпераментові автора. Як річ сама в собі, як композиція — вона виправдовує себе вповні.

Сей шкіцовий проєкт зробив на присутніх членів Асоціяції дійсно щире враження через його настроєвість і експресію, як ілюстрація до одного з фраґментів сильних слів І. Франка та А. Н. У. М. уважає одноголосно, що така розвязка завдання самого памятника є невистарчаючою в засаді:

А. Н. У. М. уважає, що імпресіоністично-натуралістичний підхід на памятник не відповідає, бо через натуралістичну обрібку не осягнеться монументального ефекту, о який ходить в першу чергу А. Н. У. М. заступає думку, що надгробок мусить бути стилевий і монументальний, то в цім

синтези франківської творчости, повинен рівно ж бути, як документ часу, висловлений в мистецьких досягненнях сучасности.

Член Управи: Ярослава Музикова
Заступник: П[авло] Ковж[ун]
Члени: Осіньчук Михайло, Ів[ан] Іванець

м. Львів 9/XII [1]931 [р.]

[Штампи]: АНУМ і Асоціяція незалежних українських мистців. Association des artistes indépendants ukrainiens.

ПРОТОКОЛ [№ 3]

Засідання Асоціяції незалежних українських мистців у Львові 1. II. [1]932 [р.]

Присутні: Я[рослава] Музикова, М[ихайло] Осіньчук, Іванець і П[авло] Ковжун

Порядок нарад:
1. Італійська виставка,
2. Мистецький журнал,
3. Пресові напади на АНУМ,
4. Біжучі справи.

Вирішено улаштувати Виставку сучасного італійського мистецтва, як було передбачено в червні 1931 року — з Національним музеєм. Доручено Осіньчуку скласти листи як до Синдикату Мистців в Римі, так і до окремих мистців у французькій мові і порозумітися щодо листа зі Свєнціцьким, дир[ектором] Музею.

Вирішено розіслати запрошення мистцям і критикам з запрошенням до співробітництва та доручено відбити листа п[ані] Музиковій в 25 примірниках.

В справі нападів преси постановлено: стаття в „Ділі" ч[исла] 23 від 2/II. 1932 р. є інсинуацією п[ана] Дядинюка в його особистих цілях, для його персональної користи, тому відповісти. Уложено спільно текст.

В біжучих справах прийнято в члени Ів[ана] Іванця одноголосно.

Член Управи: [Підпису немає]
Заступник: П[авло] Ков[жун]
Члени: [Підписів немає]

[Штампи, як на протоколі № 2]

ПРОТОКОЛ [№ 4]

Засідання Асоціяції незалежних українських мистців у Львові, 6. II. [1]932 [р.]

Присутні: Я[рослава] Музикова, П[авло] Ковжун, І[ван] Іванець, М[ихайло] Осіньчук.

Порядок засідання: Мистецький журнал.

Протокол [3]

засідання асоціація незалежних українських мистців / association des artistes indépendants ukrainiens у Львові

1. II. 932.

Присутні: Я. Музикова, М. Осінчук, Іванець і П. Ковжун.

Порядок нарад.

1. Ювілейна Виставка.
2. Мистецький журнал.
3. Пресові нападки на АНУМ.
4. Біжучі справи.

Вирішено улаштувати Виставку Сучасного Галицького Мистецтва, як було передбачено в червні 1931 року, — з національним музеєм. Доручено Осінчукові вислати листа як до Синдикату Мистців в Вильні, так і до окремих мистців у французькій мові і порозумітися що до листа зі Свєнціцьким, дир. музею.

Вирішено розіслати запрошення мистцям і критикам з запрошенням до співробітництва, та доручено вибити листи п. Музиковій в 25 примірниках.

В справі нападів преси постановлено: статтю в „Ділі" ч. 23. від 1/II. 1932 р. є інтригою п. Дорошенка в його особистім інтересі і для його персональної користи, тому відповісти. Уложено спільно [illegible]

В біжучих справах ухвалено в члени Ів. Іванця одноголосно.

Член Управи:

Заступник: П. Ковжун

Члени:

АНУМ

1. Протокол засідання членів кооперативу АНУМ.
Львів. 1 лютого 1932 р.

Вирішено приступити до реалізації мистецького квартальника „Мистецтво". Доручено члену П. Ковжуну приготовляти матеріял та призбирувати обіцяні ріжними мистцями пожертви, а п[ані] Музиковій взяти кошторис в друкарні „Діла".

Член Управи: [Підпису немає]
Заступник: П[авло] Ков[жун]
Члени: [Підписів немає]

[Штамп, як на протоколі № 2]

ПРОТОКОЛ [№ 5]

Засідання Асоціяції незалежних українських мистців у Львові, 15. II. [1]932 [р.]

Присутні: Я[рослава] Музикова, М[ихайло] Осіньчук, П[авло] Ковжун, І[ван] Іванець.

Порядок дня: Виставка екслібрисів в Льос-Анжелєс і запрошеня АНУМ.

Постановлено надрукувати в „Ділі" заклик до ґрафіків, аби надіслали свої книжкові знаки до Асоціяції, яка вишле їх 10. III [1]932 [р.] до Льос-Анжелєс і тим візьме участь на запрошення.

Член Управи: [Підпису немає]
Заступник: П[авло] Ков[жун]
Члени: [Підписів немає]

[Штампи, як на протоколі № 2]

ПРОТОКОЛ [№ 6]

Засідання Асоціяції незалежних українських мистців у Львові, 20. II. [1]932 [р.]

Присутні: Музика, Осіньчук, Ковжун, Іванець

Порядок дня: 1. Помешкання для Асоціяції.
2. Прийняття нових членів.

Прийнято до відома заходи п[ані] Музикової в справі помешкання на засідання Асоціяції і вирішено подякувати Лікарському Т[оварист]ву за відступлення і прихильність.

Одноголосно прийнято в члени Асоціяції Михайла Драґана — дослідника мистецтва.

Член Управи: [Підпису немає].
Заступник: П[авло] Ков[жун].

[Штампи, як на протоколі № 2]

ПРОТОКОЛ [№ 7]

Засідання Асоціяції незалежних українських мистців у Львові, 2. III. [1]932 [р.]

Присутні: Музикова, Осіньчук, Іванець, Драґан, Ковжун.

Порядок дня: Вибір редколеґії „Мистецтва". Обрано одноголосно слідуючу редакційну колеґію „Мистецтва": М[икола] Бутович, М[ихайло] Драґан, П[авло] Ковжун, В[олодимир] Січинський і М[ихайло] Осіньчук. Відповідальним редактором — М[ихайла] Осіньчука, начальним — т[овариша] Ковжуна.

Прийнято до відома зазив до мистців графіків на Виставу в Льос-Анжелєс.

Додаток: текст зазиву. [Доданий у формі газетної вирізки]*

Член Управи: [Підпису немає].
Заступник: П[авло] Ковжун.

[Штампи, як на протоколі № 2]

ПРОТОКОЛ [№ 8]

Засідання Асоціяції незалежних українських мистців у Львові, 4. III. [1]932 [р.]

Присутні: Музикова, Ковжун, Осіньчук

Порядок дня: Вистава графіки

Постановлено: Встановити заходи в справі улаштування виставки сучасної української графіки перервані подіями мистецької боротьби з осени 1932 р.

Пост[ановлено] звернутися в тій справі за салею і річами Нарбута до Наукового Т[оварист]ва Президії Асоціяції і виготовити відповідного листа.

Член Управи: [Підпису немає].
Заступник: П[авло] Ковж[ун].

[Штамп, як на протоколі № 2]

---

* Текст оголошення такого змісту: „Важне для українських мистців. Союз Незалежних Українських Мистців повідомляє, що дістав запрошення для участі та улаштування українського відділу на Міжнародній виставці книжкових знаків у 1932 році в Каліфорнії, в Льос-Анджелєс. Отсим зазначений Союз звертається до всіх українських мистців, щоби найдалі до 10 березня ц[ього] р[оку] надіслали свої книжкові знаки на адресу Союзу: Львів, вул. Вроновська 20, який того ж дня висилає їх до Каліфорнії. Потрібно висилати такі книжкові знаки (відбитки), які не треба буде звертати, бо вони лишаються в Інтернаціональному Музеї книжкових знаків у вже улаштованому українському відділі".

ПРОТОКОЛ [№ 9]

Засідання Асоціяції незалежних українських мистців [у Львові], 11 вересня 1932 р.

Порядок засідання: 1) II ч[исло] „Мистецтва", 2) Школа, 3) Виставка, 4) Біжучі справи.

Вирішено приступити до друку II ч[исла] „Мистецтва" та ввести розмір ілюстрацій і ввести короткий бібліографічний огляд.

В справі школи (мистецько-промислової) постановлено передати справу для дальших переговорів т[оваришам] Січинському і Осіньчуку, аби оба були в звязку з т[оварист]вом „Рідна Школа" та представили програму.

В справі Виставки,— постановлено оголосити про улаштування Виставки в 2-ій половині січня 1933 року з відділами малярства, різьби, ґрафіки, декоративних мистецтв, і по можливості, архітектури. Беруть участь члени Асоціяції і запрошені гості.

В справі виставки ґрафіки у Варшаві,— вирішено відповісти п[ану] Гарлінському про улаштування її пізніше.

Біжучі справи: В справі прийняття нових членів — постановлено одноголосно прийняти на дійсних членів тов[ариша] Романа Сельського.

Я[рослава] Музика, М[ихайло] Осіньчук, Павл[о] Ковж[ун], Ів[ан] Іван[ець].

м. Львів 11/IX. [1]932 р.

ПРОТОКОЛ [№ 10]

Засідання Асоціяції незалежних українських мистців [у Львові], 5 листопада 1932 р.

Головує Ярослава Музика,
секретар Павло Ковжун

Присутні: Музика, Сельська, Драґан, Сельський, Осіньчук, Ковжун

Порядок дня: 1) Виставка в Чікаґо, 2) Справа листа Крушельницького і моноґрафії, 3) Справа виставки у Варшаві, 4) „Мистецтво", 5) Біжучі справи.

Після дискусії по докладі М. Осіньчука в справі виставки в Чікаґо, постановлено: уповноважити тов[ариша] Осіньчука додатково обговорити з Орган[ізаційним] комітетом виставки в Чікаго пропозиції Асоціяції в справі мистецького відділу.

Додати до „Мистецтва" 8 стор[інок], не більше та видати його як подвійне т[о] є[ст] 2—3.

За браком часу, засідання і денний порядок переноситься на чергове засідання.

Голова: Музика Я[рослава]

Секретар: П[авло] Ковжун

ПРОТОКОЛ [№ 11]

спільного засідання представників Асоціяції незалежних українських мистців у Львові і українського мистецького гуртка „Спокій" у Варшаві в справі з'їзду українських мистців

Присутні: Від Асоціяції незалежних українських мистців: Ярослава Музика, Михайло Осіньчук, Микола Голубець, Павло Ковжун.

Від Укр[аїнського] мист[ецького] гуртка „Спокій": Петро Андрусів, Олекса Шатківський, Василь Зварич, Іван Курох.

Порядок наради: 1) Справа Першого з'їзду українських мистців на з[ахідно]-українських землях, 2) Виміна думок.

В І справі постановлено: усі присутні визнають потребу з'їзду українських мистців на західноукраїнських землях.

Постановлено визначити термін надсилки рефератів до 15 листопада 1933 року на адресу А. Н. У. М. (Львів, Вроновська 20). В справі самого з'їзду термін обома організаціями визначився найпізніше у місяці жовтні с[ього] р[оку].

Беруться до уваги, як термін з'їзду Різдвяні ферії с[ього] р[оку].

При виміні думок між представниками зазначених організацій відзначена однозгідність поглядів на біжучі мистецькі справи.

Всі інші справи щодо з'їзду обговоряться шляхом листування обох організацій.

„Асоціяція незалежних українських мистців":

Ярослава Музика
Павло Ковжун
М[ихайло] Осіньчук

„Спокій":

Курох Іван
О[лекса] Шатківський
В[асиль] Зварич
Петро Андрусів

У Львові, дня 18 червня 1933 р.

[Штамп]: АНУМ. Асоціяція незалежних українських мистців. Asocjacja niezależnych malarzy ukraińskich. Assotiation des artistes indépendants ukrainiens. Ukrainian independent artists' association. Verband der unabhängigen ukrainischen Künstler. Associozione dei pittori ucraini independanti. Ассоциация независимых украинских художников.

ПРОТОКОЛ [№ 12]

Засідання Асоціяції незалежних українських мистців [у Львові], з дня 2 лютого 1933 р.

Присутні: Музика, Сельський, Драґан, Гординський, Ковжун, Осіньчук, Іванець, Ласовський, Антонич

Порядок дня: 1) 5 Всеукраїнська Виставка в Харкові, 2) Виставка А. Н. У. М., 3) „Мистецтво" № 4, 4) Біжучі справи.

Ad 1 т[очки] Ковжун інформує про 5 В[сеукраїнську] в[иставку] в Харкові та умови, в яких доводиться працювати мистцям на Радянщині.

Ad 2 т[очки] Осіньчук: Необхідно подумати про речинець виставки, щоби не було збіжности з іншими виставками. З огляду на те, що виставка парижан відкриється за тиждень, треба виставку АНУМ відкрити в місяць пізніше. Виставку ретроспективну Кульчицької треба відокремити і задержати цей характер відокремлення. Ковжун: Треба влаштовувати дві виставки в рік. Осіньчук — про неможливість змонтування нашої виставки із парижанами.

Ad 3. Ковжун: Матеріали поповнюються — з того боку все гаразд.

Осіньчук: Зимове число випустили. В дальшому треба, з огляду на фінансову кризу подумати над обнижкою ціни числа, шляхом поширення і популяризації видавництва. Піддержка членів у видові образів (які продається) уможливить вести діяльність видання дальше. Мимо перепон ситуація настроєна досить оптимістично.

Ковжун інформує про образи дані на піддержку „Мистецтва". Відчитує листа Глущенка, в якому дозволяє продати вибраний нами образ на добро „Мистецтва".

Драґан: Слід влаштувати забаву, яка дала б добрий дохід.

Гординський: Краще влаштувати гарний вечір для вибраних громадян за запрошеннями.

Іванець: Підтверджує думку Гординського.

Драґан: Треба засягнути інформацій, чи студенти не перешкодять у влаштуванні забави.

Осіньчук протестує проти забави. Мусить бути задержана солідарність і слід звертати увагу на публічну опінію.

Осіньчук реферує лист від Профсоюзу артистів Львова. Союз артистів звертається до АНУМ з пропозицією приступити в члени Союзу.

Сельський вияснює характер листа, йде про евент[уальну] приналежність АНУМ — як цілість чи поодиноких артистів.

Драґан: Запитує, яка користь прийде із приналежности до Союзу.

Сельський: Користи будуть ріжні прим[іром] конфлікти із владою і т[аке] и[нше], будуть полагоджувані Союзом.

Гординський: Слід не втягати АНУМ як цілости до Союзу. Приналежність може бути лиш індивідуальна.

Ласовський: Пропонує влаштувати інструкт[ивну] виставку в Бучачі.

Іванець — влаштувати [пропоновану] виставку по цій виставці.

Осіньчук — обговорити цю справу в нашому органі.

[Протокол не підписано]

[Штамп, як на протоколі № 2]

ПРОТОКОЛ [№ 13]

Засідання Асоціяції Незалежних Українських Мистців дня 24. вересня 1936 р. Кавярня „Riz-a"

Присутні: Музикова, Осіньчук, Ковжун, Драґан, Гординський, Чапельська, Ласовський, Козак, Іванець. Не прибули: Голубець і Сельський.
Картки[-запрошення] одержали всі.

Ковжун повідомляє, що одержав повідомлення від Пастернака, аби негайно усталили термін „Вистави АНУМ". Установлено день відкриття Виставки на 8. XI. б[іжучого] р[оку]. Термін цей затверджується.

Зроблено підрахунок досі надісланих речей. До вистави надіслано: Ірищенко — 3 ол[ійні] образи і 4 акварелі; Білецька — 6 олійн[их], Лятуринська — 3, Іванцев — 9, Перфецький — 4, Гординський — 6 вел[иких] олійн[их] і 10 акв[арелей], Масютин 1 — різьба, Козак — 5 кар[икатур], Сорохтей — 3 речі, плюс нова присилка. Холодний обіцяв 25 акварелів.

Музика написала листівки до Милянівної, Кульчицької, Борачка, Холодного, Дольницької, Гаврилюка і ін. про надсилку речей. Музикова дорікає Ковжунові і Осіньчукові, що не приготовили речей до вистави. Ласовський заявив, що його речі не повикінчувані і не будуть до вистави викінчені. Бутович привозить частину річей з Праги.

Ковжун повідомляє, що до вистави надсилає речі група молоді асоціяції з Варшави. Ковжун підняв питання вистави Корнила Устияновича, аби його роботи експонувалися зараз по нашій VII виставі. Осіньчук пропонує на весну. Ковжун каже, що на весну буде вистава Масютина.

Ковжун просить статей до „Мистецтва".

Обговорюється видання „Мистецтва", справа приїзду Бутовича і Дольницької, справи прийняття нових членів і інше. Конкретних рішень не приймається. Музикова дорікає Ковжунові про неактуальність в замовленнях, котрі він на час не виготовлює і тим собі шкодить незвичайно.

Обговорюється справа „Товариства опіки над старовиною і мистецькими памятками". Рішень не приймається.

Обговорюється малювання церков на провінції.

Ласовський піднімає питання пересувних вистав в головних містах краю. Остаточного вирішення не приймається. Всі за такими виставами.

Голова: Ярослава Музика
Секретар: П[авло] Ковж[ун].

Львів, 24/IX [19]36 [р.]

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 2, арк. 1—17.

ПРОТОКОЛ [№ 14]

Надзвичайне засідання Асоціяція незалежних українських мистців [у Львові], 26, 28. X. 1936 [р.]

На порядку денному — (як у скликуючому засідання листі): з доручення Президії Асоціяції Н. У. М. скликаю на 5. год. пополудні у середу 28. жовтня б[іжучого] р[оку] в кавярні „Riz-a" надзвичайне зібрання.

Буде це останнє зібрання перед відкриттям вистави на якому розпреділяться функції для усіх членів, а також обмірковуються усі питання звязані з нею і з особливим призначенням вистави — посвяти її митрополитові А. Шептицькому.

Порядок денний: 1. Жюрі вистави, 2. Плякат і запрошення, 3. Катальог, 4. Технічний керівник вистави, 5. Каса, 6. Рами, 7. Білєти вступу, 8. Делеґація мистців до митрополита і єпископів, 9. Відкриття вистави і Промова, 10. Пресова пропаґанда. Прибуття тов[аришів] обовязкове.

Секретар: П[авло] Ковжун

Львів, 26. X. [1]936 [р.]

[Штамп, як на протоколі № 2]

P. S. Просимо специяльно тов[ариша] А. Коверка прибути на це засідання.

P. P. S. Просимо тов[ариша] Ласовського подбати про доставу рам, визичених L.∝. A. P. (Рам 19, плюс 9, плюс 5 шкел до них) до Музею НТШ найдалі до ранку 2/XI б[іжучого] р[оку].

П[авло] К[овжун]

Присутні: Музикова, Осіньчук, Ковжун, Ласовський, Гординський, Чапельська, Бутович, Іванець, Голубець, Козак. Не прийшли і не виправдали [не]присутности: Сельський, Коверко.

До порядку денного Голубець висловив думку, що Асоціяції не потрібно було робити вистави посвяти Митрополиту.

Ковжун удоводнював що така вистава посвята крайно необхідна просто як джентльменство якраз тих мистців, що найменше користали з допомог Митрополита, а в звязку з вихованням Митрополитом попереднього покоління мистців, як Сосенко, Бойчук і ін., та взагалі перечислював відомі йому факти меценатства, не кажучи про Нац[іональний] Музей.

Вивязалася ширша дискусія, яка одначе вирішила робити так, як доповіджено.

До § 1 Жюрі доручено скласти Президії, бо кандидатур Голубця: Ласовського не можна було узгіднити через особисті моменти, що постали між ними в осені 1935 року.

§. 2. Плякат вирішено друкувати 300 прим[ірників] а запрошення 1000. Друк лише в українській мові.

§ 3. Катальоґ доручено впорядкувати і видрукувати тов[аришеві] Гординському.

§ 4. Технічним керівником зголосився тов[ариш] Ласовський.

§ 5. До каси пропоновано як за усіх попередніх вистав панну Гургулівну, згодом Ґаврилюка і Павлося. Зголосилися добровільно бути при касі пані Чапельська і Ласовська за 80 зол[отих], а гроші приобіцяли ужити на допомогу бідним мистцям по їх власному виборі. АНУМ зголошення прийняла до відома, а гонорар полишено виключно до диспозиції пань і їх виключному ужитку на будь-які ціли.

§ 6. Вирішено замовити лиштви і доручено тов[аришеві] Осіньчуку.

§ 7. Доручено визначити Президії.

§ 8. Делеґація лиш до Митрополита в складі: Музикова, Ковжун, Осіньчук, Іванець.

§ 9. Промову доручено М. Голубцеві.

§ 10. У „Ділі" доручено написати передвиставову статтю тов[аришеві] Драґанові, в „Новому часі" — М[иколі] Голубцю, в „Укр[аїнських] Вістях" тов[аришеві] Ласовському, у „Назустріч" буде свобідно стаття тов[ариша] Ковжуна вже 1/XI.

Голова: [Підпису немає].
Секретар: П[авло] Ковжун.

P. S. До Катальоґу ілюстрації взяти після жюрі. Кліші оплачує кожний автор.

28/X. [19]36 [р.], Львів.

ПРОТОКОЛ [№ 15]

сходин АНУМ групи молодих у Варшаві, відбутих для 29. XI. 1936 [р.]

Присутні: Баляс, Гаврак, Ганкевич, Ґалиш, Доманик, Манастирський, Яцкевич

По вступі тов[ариш] Гаврак здає звіт з своєї поїздки до Львова і улаштування першої імпрези ґрупи — вистави. У дискусії, яка після цього вивязалась усі члени ґрупи признали конкретні досягнення, яких добула ґрупа з дня свойого прилюдного дебюту у Львові.

В дальшому були запити відносно відсотків належних ґрупі з розпроданих праць членів. Рішено гостро в цьому придержувати рішення з попередніх сходин. 10% з розпродажі образів на виставці мусить обовязково вплинути до каси ґрупи і є незалежні від 10% стяганих нам у Львові.

Доручено тов[аришеві] Яцкевичові функції провадження протоколів кожночасних сходин ґрупи. Протокол треба писати в трьох примірниках. Один примірник протоколу з засідання, яке відбуватимемо, пересилаєм до Львова. Другий іде обіжником по всіх членах для підпису, а третій примірник залишається у книзі протоколів. Тов[ариш] Яцкевич має теж обо-

вязок збирати вкладки. Висоту вкладки устійнено на 20 сот[иків] місячно, починаючи з вересня ц[ього] р[оку].

На черзі розглядаючи можливості, якими можна би здобути фонди потрібні ґрупі на улаштування літнього табору і видання збірника, рішено, що: кождий з членів ґрупи мусить дати до дня 15. I. 1937 р. по дві малі праці. Треба подумати над способом продажі цих праць. Гроші звідси отримані призначим на згадані вгорі цілі. Праці треба складати у тов[ариша] Ґалиша.

На внесення тов[ариша] Яцкевича, рішено, що кождий з членів ґрупи, мусить підписати, відповідну деклярацію. Деклярація очеркувала б обовязки моральні і фізичні члена відносно ґрупи. Тов[ариш] Гаврак має зладити проєкт такої деклярації, яку дискутуватимемо на одних з найближчих сходин.

До 30 січня 1937 р. всі члени ґрупи повинні думати над проєктом печатки для ґрупи. Очевидно проєкт цей своєю формою і графічним схопленням повинен відійти від звичайного шабльонового: мусить бути зкомпонований так, щоби його можна ужити в ріжних випадках (відзнака, марка ґрупи, тощо).

З-за браку часу рішено найближчі сходини ґрупи присвятити вцілості виданню збірника.

[Протокол не підписано]

[Штамп]: АНУМ. Асоціяція незалежних українських мистців. Ґрупа молодих у Варшаві. Asocjacja niezależnych ukraińskich plastyków. Grupa młodych w Warszawie.

ПРОТОКОЛ [№ 16]

сходин АНУМ групи молодих у Варшаві, відбутих 30. XI. [1]936 [р.]

Присутні: Гаврак, Ганкевич, Ґалиш, Манастирський, Доманик, Яцкевич.

Сходини присвячено вцілості намічення пляну за яким ґрупа приступить до видання свойого збірника.

Тов[ариш] Гаврак зясував коротко ціль, спосіб видання і графічний уклад збірника.

Зразу виникає справа назви збірника, тому й доручено всім членам групи, щоби взяли участь у придуманні відповідного заголовка. Справа важна і вимагає скорої розвязки.

Редакцію збірника вестиме тов[ариш] Гаврак. Його завдання виправляти статті, дбати про те, щоби вони взаїмно себе доповняли, щоби ілюстрації справді були документами до статей. Число статей окреслено на 5—6.

Рішено звернутися до тов[аришки] Мазепи з Праги з пропозицією взяти участь у збірнику, також до мистецького гуртка „Зарево" в Кракові.

Здавши собі справу з цього, що збірник складатиметься з двох частин: зі статей і матеріалу ілюстрованого, розділено працю поміж поодиноких членів групи.

Статті:

1) Вступ — Гаврак Яро
2) Про малярство — Манастирський Витовт
3) Прикладна графіка — Баляс Володимир
4) Мистецька графіка — ?
5) Нутро і театр. Декорація — Ґалиш Федір

Обговоривши загально спосіб писання статей товариші згодилися, що кождий з авторів зокрема постійно буде в контакті з тов[аришем] Гавраком.

Технічні праці коло ілюстрацій в збірнику розділено так:

1) Керівництво технічного оформлення доручено тов[аришеві] Балясові.

2) Технікою літографічних відбитків займається тов[ариш] Ґалиш Федір.

3) Фото і цинкові репродукції будуть виготовлятися під надзором тов[ариша] Манастирського.

4) Про шабльонові рисунки дбатиме тов[ариш] Яцкевич.

До дня 18. XII ц[ього] р[оку] тов[ариш] Баляс запроєктує окладку до збірника, яку члени ґрупи відібють літографічно під час зимових ферій.

Тов[ариш] Яцкевич запроєктує зразок власної букви, яку виконає деревоpитом. Відбитки з цього будуть одною з ілюстрацій для статті про прикладну ґрафіку.

Тов[ариш] Яцкевич злагодить теж проєкт композиції, яку можна би відбити шабльоново, теж якнайскорше в грудні. Другий рисунок шабльоновий запроєктує тов[ариш] Ганкевич, а кромі цього виконає сухорит. Тов[ариш] Доманик зробить третій проєкт шабльонового рисунку.

На цьому сходини зачинено з цим, що як взвязку зі збірником виникнуть нові справи, треба негайно групі знова зійтися.

[Протокол не підписано]

[Штамп, як на протоколі № 13]

ЗАЯВИ
про вступ у члени, дійсні члени та члени-кореспонденти Асоціяції незалежних українських мистців

Михайло АНДРІЄНКО-НЕЧИТАЙЛО

Paris, 2. III. [19]32 [р.]

Асоціяції незалежних українських мистців у Львові

Дякую за запрошення. Радо сгоджуюся працювати с Асоціяцією незалежних українських мистців

Поважаючий Вас

Мих[айло] Андрієнко Нечитайло

225-me d'Alejia. Paris XIV-e

[Штамп]: АНУМ. [Помітка]: Принятий.

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 12. Автограф.

Богдан-Ігор АНТОНИЧ

13 січня 1933 [р.]
Львів. Городецька 18, І п[оверх]

Прохаю прийняти мене в члени кооперативи Асоціяція незалежних українських мистців

Б[огдан-]І[гор] Антонич

[Штамп]: АНУМ. [Помітка]: Прийнято 24. І. [19]33 [р.].

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 12. Автограф.

Омелян БІЛЕЦЬКИЙ

Львів, дня 19 травня 1939 [р.]

Асоціяція незалежних українських мистців у Львові
Отсим маю честь просити приняти мене в члени Асоціяції незалежних українських мистців на передбачених Асоціяцією умовах.

Омелян Білецький

[Помітка]: Прийнятий на правах, які будуть вирішені для немалярів.

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 22. Машинопис. Підпис власноручний.

Северин БОРАЧОК

Львів 3/IV 1934 [р.]

До Асоціяції незалежних укр[аїнських] мист[ців]
Прошу приняти мене в члени організації

Северин Борачок арт[ист]-маляр

[Штамп]: АНУМ. [Поміт[ка]: Прийнятий.

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 14. Автограф.

Володимир ГАВРИЛЮК

У Львові, 7 XI 1934 [р.]

До хвальної управи Асоціяції незалежних українських мистців у Львові

Підписаний прохає приняти його в члени А. Н. У. М. та обовязується придержуватися правильника Асоціяції та підпорядковуватися усім її постановам

Володимир Гаврилюк

[Штамп]: АНУМ. [Помітка]: Прийнятий.

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 19. Автограф.

Святослав ГОРДИНСЬКИЙ

Львів, 10. 11. [1]931 [р.]

Асоціяція незалежних українських мистців на руки п[ана] Павла Ковжуна.

Прохаю звільнити мене на деякий час з обов'язків члена АНУМ. Хоч я немаю ніяких застережень щодо мистецької праці Асоціяції, її становище зглядом найблищої програмової виставки викликує деякі розбіжності ідеологічного характеру між мною і деякими членами Асоціяції, що змушує мене усунутись від співпраці й зайняти неутральне становище аж до часу, доки справа не розясниться.

С[вятослав] Гординський

[Штамп]: АНУМ. [Помітка]: Одержано, 16. XI [1]931 р., під ч[ислом] 4.

10. 7. [19]33 р.

До Асоціяції незалежних українських мистців у Львові

Прошу з поворотом зачислити мене в члени Асоціяції і зобов'язуюсь оцим підчинятись усім постановам статута

С[вятослав] Гординський

[Штамп]: АНУМ. [Помітка]: Прийнятий.

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 20—21. Автограф.

Стефанія ҐЕБУС

Льв[ів], 11. III. 1939 [р.]

До Хвального Виділу товариства Асоціяція незалежних укр[аїнських] мистців у Львові

Підписана, абсольвентка Львівської політехніки, а тепер учителька Держ[авного] інституту пластичного мистецтва у Львові прохає Хвальний Виділ приняти її в члени А. Н. У. М.

М[а]ґ[істр] Степанія Ґебус

Львів, вул. Небєляка 26-а, м[ешкання] 4.

[Штамп]: АНУМ. [Помітка]: Прийнята в дійсні члени, дня 27/III [19]39 [р.] П. Ковжун.

[Коротка автобіографія]

Ґебус Степанія Олена ур[оджена] 19. XII. 1905 [р.] в Перемишлю, ґімназію покінчила в Ярославі в р[оці] 1925. Від р[оку] 1926—1928 студіювала на університеті у Львові і рівночасно у арт[иста] Новаківського. Від р[оку] 1928—1933 студ[іювала] Виділ Загальний, ґрупа рис[унка]. В р[оці] 1933 одержала диплом маґістра рисунків.

Від 1933—1935 безплатну практ[ику] відбула в Держ[авній] Технічній школі, Виділ артист[ичний]. 1935—1936 відбула 1-річний курс килимарський. Від 1935—1938 вчила рисунків в ґімн[азії] і ліцею С[естер] Василіянок у Львові, вул. Длуґоша 17. Рівночасно, т[о] зн[ачить], від р[оку] 1935 до нинішнього дня працюю як контракт[ник] учит[елькою] в Державному Інституті пляст[ики] мистецтва (Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych).

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 16, 18. Автограф.

Лев ҐЕЦ

Львів, 3, V, 1932 р.

До Асоціяції н[езалежних] у[країнських] м[истців]
Прошу приняти мене в члени тов[ариства] АНУМ

Лев Ґец

Адреса: Лев Ґец. Сянік (Sanok). Gimnazjum.

[Штамп]: АНУМ. [Помітка]: Прийнятий.

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 17. Автограф.

Марія С. ДОЛЬНИЦЬКА

Віденъ, 15. III. 1932 [р.]

Отсим заявляю, що приступаю яко член до Асоціяції незалежних українських мистців у Львові.

Марія С. Дольницька

[Штам]: АНУМ. [Помітка]: Прийнята.

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 36. Автограф.

Михайло ДРАҐАН

Львів, 20. II. [19]32 [р.]

Отсим прошу приняти мене в члени кооперат[иви] Асоціяції неза-л[ежних] укр[аїнських] мистців.

М[ихайло] Драґан

[Штамп]: Асоціяція незалежних українських мистців. Association des artistes indépendants ukrainiens. [Помітка]: Прийнятий.

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 45. Автограф.

Федір ЄМЕЦЬ

8 березня 1932 [р.]

До Асоціяції незалежних українських мистців

На підставі короткої інформації, а головне рекомендації пана Бутовича, зголошую мій вступ до організації А. Н. У. М.

Федір Ємець
скульптор Академії

Berlin W 15
Gasanen Str[asse]
65. V. Garten Haus

[Штамп]: АНУМ. [Помітка]: Прийнятий 17. III [1]932 [р.] П. Ковжун.

[Коротка автобіографія]

До Асоціяції незалежних украї[ських] мистців

Зголосивши мій вступ до поважної організації даю й свій життєпис. Коли закороткий можу прислати подробніший, коли за довгий, прошу скоротити.

Народився на Харківщині Богодуховського повіту. Похожу зі свідомої української фамілії. Дітячі роки провів у маєткові в товаристві однолітків зі села Шарівки. За ґімназіяльних часів мав хист до малюваня. По ґімназії вступив до Ґвардійської Александрівської Військової школи у Москві. У світовій війні був російським старшиною й командував сотнею. Не бажаючи зоставати у російській армії старався, перебуваючи на австрій-

ськім фронті стрінутися з українцями австрійської армії. Се мені удалося в полоні в Австрії, де я далі знайшов контакт з організацією „Союз Визволення України". Маючи піддержку від сеї організації літературою ширив національну свідомість серед українців старшин російської армії, міняючи табори й засновуючи укр[аїнські] бібліотеки. По рокові полону в Австрії на заклик „Союзу Визволення України" переїхав до Німеччини, де й приняв активну участь в просвітній праці до 1918 року (літа). Під час праці в таборі Ветцляр був головою орган[ізованого] „Товариства укр[аїнських] мистців", яке й було мною уконститовано. Плекаючи національну свідомість я був рівночасно головою національної військової організації „Січ" й пізніше полковником I Петра Дорошенка полку. Поза організаторською працею я цікавився мистецтвом. Мною був виконаний ескіз прапору полку Петра Дорошенка, який й по виконанню в Німеччині перемандрував з полком до Київа. Також нагрудна полкова відзнака була мною виконана й замовлено 1000 примірників. Під час Української Держави був при штабі Київського козацького полку у Київі. У 1919 році повернув знов до Німеччини для праці в Укр[аїнській] військово-санітарній місії у Берліні по складаню транспортів полонених. По ліквідації Місії віддався студії скульптури. Для сього вступив до „Kunstgewerbeschule" (Berlin), де пробув 3 семестри та після по виготовленим працям був без іспиту принятий до Академії. В Академії дістав мейстерательє та був асистентом професора по студії у бронзі. По трьох роках залишив Академію. За весь час студій як у школі так й в Академії шкільне за мене було плачено кураторією м[іста] „Charlottenburg".

Немаючи ні жадної як моральної так й матеріальної допомоги від українського суспільства всі мої осягненя як в технічнім так й мистецькім напрямці завдячую тільки німецькому суспільству. За весь час моїх студій я більшість часу давав на здобуття заробітку, виконуючи праці, які нічого спільного зі штукою не мають. Поза тим я старався перш за все пізнати технічний бік різних матеріялів, щоб потім мав знаня успішно прикласти на батьківщині. Будучи членом „Спілки студентів українців у Німеччині" брав участь в інтернаціональнім конкурсі по складаню проекту відзнаки й печатки світової студентської організації „C[entre] I[nternational d']É[tude]" я був щасливий перед всім світом, а особливо перед нашими ворогами дістати перше місце нашої нації. Числю, що се перша наша інтернаціональна побіда. Перед декількома роками був поданий від Академії, як кандидат для веденя кляси скульптури та відливу бронзи через розтопленя воску при Університеті Огайо (Америка). Моє походження з території Росії було тому перешкодою.

Не можу не подати тут й такого сумного факту який досить яскраво характеризує наші будівничі принципи. Дані мені до розпорядження майстерні школи (Kunstwerbeschule) я поза тим завдяки бракові мінімума на істнування (всі местці німці мають державні допомоги безробітних) я мушу так дорогий мені час давати виготовляючи чужі праці. Сей мій стан професор Отто (Otto) не міг терпіти далі й по власній ініціативі відвідав „Український науковий інститут" й мав розмову з доктором Мірчуком, було обіцяно й тільки. Поза сим випадком я мав необережність дати заяву до кураторі Інституту, на яку без жадної інформації за браком коштів відмовлено. Що не було в свому доброї волі мені помочи видно з того, що ніхто в Інституті ніколи не цікавився подивитися мої праці. Така індефе-

рентність а то навіть й ворожість примусила мене мати аудієнцію у директора Інституту проф. Дорошенка. Головним його арґументом було: „Наш інститут як й венгерський має чисто дослідний характер й мистецтво є не передбаченим в нашім статуті". На се я відповів: „Нам українцям годі що рівнятися з венграми, вони мають державу, а ми ні й тому треба бути нам будівничими й необмежуватися параграфами статуту". Сей приклад є вистарчаючим, з його видно як у нас збераються й підсумовуються культурні сили та що певно „хуторяни малороси" ще таки потребують чужого батога. Українцям передвоєнних часів сей стан є гидким. Ми бачимо як великі нації прикладають всі стараня зконсолідувати, зревізувати свій духовий стан й озброїтися для певної мети, ми ж се не потребуємо, се підтверджує попередній приклад. Хвиля національно-духової відбудови мусить й нас торкнутися, а хто найбільше до свого є чулим, певно мистець. Годі далі говорити про мої принципи праці — видно з попереднього, тісніще же щодо скульптури як фаху ставлю такі обов'язки:

I. *Технічне* володіня конечним матеріалом, в якому твір має повстати. Завдяки сьому фальсифікат зникне, делитанство відпаде й форма набере благородного характеру (вічна форма).

II. Духово бути будівничим, зоставатись щирим собі й вірним нації, не шукати арени признаня інтернаціонального мистецького ярмарку, не законсервувавши духовні емоції власної нації (а пережили тай переживаємо ми досить). Абстрактизм нам не начасі.

Я тішився б коли я до якоїсь міри дав те що було бажаним.

Перепрошую, що пишу олівцем, так було мені вигіднішим, бо якраз вибрав на се певний час. Оскільки що не ясно прошу писати.

Федір Ємець

Berlin, 9. III. [19]32 [р.]

P. S. Перед декількома роками я рекомендованим листом переслав митрополитові Шептицькому фотографії з моїх праць з відповідним проханням, але ні жадної відповіді. Я гадаю, що деякі панове зробили своє. Шкода фотографій. Я не знаю в який спосіб я б їх зміг відібрати.

P. P. S. Прикладаю при сьому 11 (одинадцять) фотографій.

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 1—8, 24. Автограф.

Галька ЗАХАРІАСЕВИЧ

Львів, 9/X [1]938 [р.]

До Асоціяції незалежних українських мистців у Львові
Підписана просить приймити її в члени організації

Галька Захаріасевич

[Штамп]: АНУМ. [Помітка:] Прийнята одноголосно в члени, дня 10/X 1938 [р.], сек-р[етар] П. Ковжун.

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 25. Автограф.

Іван ІВАНЕЦЬ

Львів, дня 1/II 1932 [р.]

Прошу о приняття мене до кооперативи Асоціяція незалежних укр[аїнських] мистців у Львові

Ів[ан] Іванець

[Помітка]: Прийнятий

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 41. Автограф.

Денис ІВАНЦЕВ

Львів, 5 IX 1936 [р.]

До Асоціяції незалежних українських мистців у Львові
Отсим прошу приняти мене в члени АНУМ-а

Іванцев Денис

[Штамп]: АНУМ. [Помітка]: Прийнятий на зборах 24/IX [19]36 [р.]

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 23. Автограф.

Олександр КЛИМКО

Львів, 6. XI. 1934 [р.]

До Асоціяції незалежних українських мистців у Львові
Прошу зачислити мене в члени Асоціяції і зобовязуюсь отсим підчинятись усім параґрафам статуту

Александр Климко

Адреса: А. К[лимко]. Жовква.

[На заяві наклеєна вирізка з польськомовної газети з портретом О. Климка і нотаткою про належність художника уже до АНУМ, [а поряд помітка Я. Музики]: безправно назвав себе членом АНУМ. Музика.

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 27. Автограф.

Андрій КОВЕРКО

Львів, 26. XI. [1]932 р.

Зголошуюсь до кооперативи Асоціяції українських незалежних мистців

Андрій Коверко

[Штамп]: АНУМ. [Помітка]: Прийнято, 24. I. [1]933 [р.]

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 13. Автограф.

Прошу о приняття мене до Кооперативи „Асоціяції Незалежних Укр. Мистців" у Львові.

Львів дня 1/II. 1932

Ів. Іванець.

ч. 12.
2/II 932.

принято

2. Заява Івана Іванця про вступ у члени АНУМ.
Львів. 1 лютого 1932 р.

Едвард КОЗАК

Львів, 20 грудня 1935 [р.]

До Асоціяції незалежних українських мистців у Львові.
Прошу приняти мене в члени Асоціяції.

Едвард Козак

[Штамп]: АНУМ. [Помітка]: Прийнятий

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 26. Автограф.

Ярослава ЛАСОВСЬКА

Львів, 11 лютня 1939 [р.]

До Управи Асоціяції українських незалежних мистців у Львові.
Прохаю прийняти мене в члени АНУМ.

Ярослава Ласовська

[Штамп]: АНУМ. [Помітка]: Прийнята

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 28. Автограф.

Володимир О. ЛАСОВСЬКИЙ

Львів, 17. I [1]933 [р.]

До Асоціяції незалежних укр[аїнських] мистців у Львові.
Прошу зачислити мене до спису членів кооп[еративи] А. Н. У. М. Статут кооп[еративи] мені відомий.

Володимир О. Ласовський

Адреса: Львів, На Блоні
14/X Domy kolejowe, u Łabasiewiczów

[Штамп]: АНУМ. [Помітка]: Прийнято, 24. I. [1]933 [р.]

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 30. Автограф.

Леопольд ЛЕВИЦЬКИЙ

Чортків, дня 21 вересня 1937 р.

До Асоціяції незалежних українських мистців у Львові
Прошу приняти мене в члени Асоціяції українських незалежних мистців, при чому подаю, що малярські студії відбув я в Краківській Академії, а відтак учився в Парижі в спеціяльній школі професора Панкевича. Свої праці виставляв я на виставках „краківської ґрупи" у Львові в Професійній спілці артистів плястиків, якої я є членом.
В долученню передаю декілька репродукцій своїх праць*.

* Згаданих праць у справі немає.

Рецензії моїх праць, поміщених на згаданих виставках були в „Сиґналах“, „Ґазеті польській“, „Вєку Новім“, „Опінії“, „Ґлосі Плястиків“ і „Вядомостях Літерацкіх“

Моя адреса є: Лєопольд Левицький, Чортків, вул. Тиха, 4.

Л[еопольд] Левицкий

[Штамп]: АНУМ. [Помітка]: Принято в члени 17/IX 1937 [р.] П. Ковжун.

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 31. Автограф.

Мирон ЛЕВИЦЬКИЙ

Львів, дня 15. XII 1938 [р.]

До Асоціяції незалежних українських мистців

Прошу прийняти мене в члени організації

Львів, вул. Павлінів, 40.

Мирон Левицький

[Штамп]: АНУМ. [Помітка]: Прийнятий в члени, дня 29/XII 1938 р.

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 34. Автограф.

Оксана ЛЯТУРИНСЬКА

Прага, 3/III. [19]33 [р.]

До Асоціяції незалежних українських мистців.

Прошу зарахувати мене в члени Анум-а.

Оксана Лятуринська

[Штамп]: АНУМ. [Помітка]: Принята.

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 31. Автограф.

Галина МАЗЕПА

В Празі, 8. I. 1935 [р.]

До Управи Асоціяції незалежних українських малярів.

Маю шану просити прийняти мене в члени Асоціації незалежних українських малярів.

Галина Мазепа

[Штамп]: АНУМ. [Помітка]: Принята.

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 32. Автограф.

Наталка МІЛЯН

Львів, 1/V 1934 [р.]

До Асоціяції незалежних українських мистців.
Прошу мене записати до членів АНУМ [?] з днем 1 мая 1934 р.

Наталка Мілян

[Штамп]: АНУМ. [Помітка]: Принята. Музик[ова].

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 33. Автограф.

Іванка НИЖНИК

Львів, 1/III. 1939 [р.]

До Асоціяції незалежних українських мистців у Львові.
Прошу приняти мене в члени Асоціяції незалежних українських мистців.

Іванка Нижник

Кордецького 47, м[ешкання] 2

[Штамп]: АНУМ. [Помітка]: Прийнято 4/III [19]39 [р.]

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 35. Автограф.

Петро ОБАЛЬ

Ґнєв, 28 травня 1932 [р.]

Заява.

Отсим заявляю моє бажання стати членом АНУМ (Асоціяції незалежних українських мистців) і обовязуюся зберігати приписи, начеркнені статутом вищезгаданої організації.

Петро Обаль

[Помітка]: Був членом, виступив (забраковано багато образів перед феріями [!]). 1939 [року] наново вступив. Муз[икова].

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 38. Автограф.

Мирослав РАДИШ

Львів, дня 23. III. 1939 р.

До Асоціяції незалежних українських мистців у Львові.
Отцим прохаю прийняти мене в члени АНУМ. До подання залучу декілька своїх праць*.

Мирослав Радиш

[Штамп]: АНУМ [Помітка]: Прийнятий в члени-кандидати. 27. III. [19]39 [р.]

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 37. Автограф.

---

* Згаданих праць у справі немає.

Володимир СІЧИНСЬКИЙ

Прага, 15. III. 1932 [р.]

До Хвального Товариства АНУМ у Львові.
Прошу приняти мене в склад Вашого Товариства.
З товариським привітом

В[олодимир] Січинський

[Штамп]: Асоціяція незалежних українських мистців. Association des artistes indépendants ukrainienis. [Помітка]: Прийнятий.

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 39. Автограф.

Григорій СМОЛЬСЬКИЙ

У Львові, дня 9. II. 1937 [р.]

До Асоціяції незалежних українських мистців.
Прошу приняти мене у члени орґанізації.

Смольський Григорій

Львів, Піскова, 36.

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 40. Автограф.

Ярослав ФАРТУХ

Львів, 7 грудня 1932 [р.]

До Асоціяції незалежних українських мистців у Львові
Прохаю приняти мене в члени Асоціяції незал[ежних] укр[аїнських] мистців

Ярослав Фартух,
інж[енер], архитект

Адрес[а]: Бобятин,
п[ошта] Тартаків ad Сокаль.

[Штамп]: АНУМ. [Помітка]: Принято 24/I [1]933 [р.]

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 44. Автограф.

Прийнятий на засід. 17/II-1937.

До Асоціації
Незалежних україн-
ських Мистців

Прошу прийняти мене
у члени організації

Смольський Григор

у Львові дня 9.II.1937

Львів. Пі[illegible] 36.

3. Заява Григорія Смольського про вступ у члени АНУМ.
Львів. 9 лютого 1937 р.

Мирослава І. ЧАПЕЛЬСЬКА

Мюнхен, 4. VII. 1934 [р.]

Прохання

Оцим прохаю приняти мене в члени Асоціяції незалежних українських мистців у Львові, причому зобовязуюся сповнювати совісно обовязки члена та придержуватися постанов Управи

Мирослава І. Чапельська

[Штамп]: Асоціяція незалежних українських мистців. [Помітка]: Одержано 8/VII. [1]934 [р.] П. Ковжун. Принята.

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 42. Автограф.

Роман ЧОРНІЙ

Львів, дня 18 лютня 1939 [р.]

До Асоціяції незалежних українських мистців у Львові.

Прошу приняти мене в члени Асоціяції незалежних українських мистців.

Роман Чорній

Адреса: Львів, Ринок, 42. П. Ковжун. Принято 4/ІІІ. 1939 [р.]. П. Ков[жун]

[Штамп]: АНУМ. [Помітка]: Відібрано 18 II [19]39 [р.]

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 43. Автограф.

Анатоль ЯБЛОНСЬКИЙ

Львів, 22 листопада 1937 [р.]

До Асоціяції незалежних українських мистців у Львові.

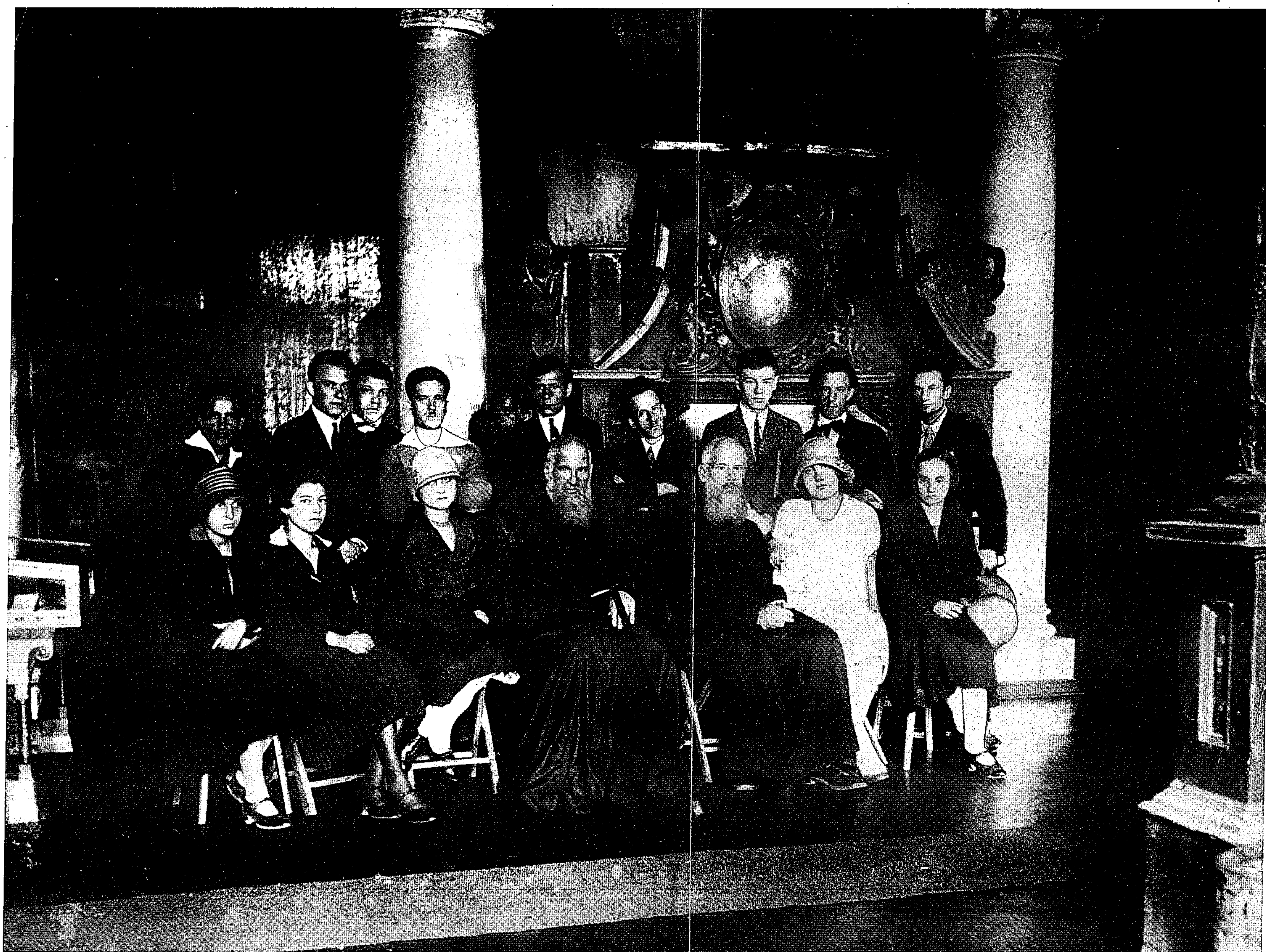
Прошу приняти мене в члени Орґанізації. Статут АНУМ мені відомий.

Анатоль Яблонський

Rewakowicza, 19.

[Штамп]: АНУМ. [Помітка]: Прийнятий в члени 23/XI 1937 [р.] П. Ковжун.

ДАЛО, ф. 291, оп. 1, спр. 5, арк. 46. Автограф.



Після лекції з історії західноєвропейського мистецтва, яку прочитав митрополит Андрей Шептицький у Національному музеї у Львові. Серед слухачів майбутні анумівці. Зліва направо (сидять): Стефанія Рудакевич, Стефанія Ґебус, Емілія Охримович, митрополит Андрей Шептицький, ігумен Климентій Шептицький, Марія Карп'юк, Ольга Плешкан; стоять (зліва направо) — Володимир Іванюх, Богдан Бобинський, Володимир Гриценко, Василь Дядинюк, Степан Луцик, Володимир Годис, Григорій Смольський, Святослав Гординський, Михайло Мороз, Дмитро Дунаєвський. *Львів. Травень 1927 р.*

ПО СЛІДАХ МИХАЙЛИНИ ІВАНЕЦЬ ТА ЇЇ СИНІВ У ЧЕХОСЛОВАЧЧИНІ

Колись Іван Франко назвав Михайлину Рошкевич (1859—1957) „письменницею з загубленим талантом". Вона була молодшою сестрою Ольги Рошкевич (1857—1935) — нареченої Івана Франка. Після успішних дебютів у галицькій українській пресі Михайлина вийшла заміж за Йосипа Іванця, майбутнього священика у Гостинних Новосілках, згодом у Белзі та Ременові. Віддавши себе повністю вихованню трьох синів — Івана, Степана та Романа, вона назавжди попрощалася з кар'єрою письменниці. Лише недавно її пам'ять відродив львівський дослідник Роман Горак[1]. Але і йому була невідома доля Михайлини Іванець після її виїзду з Галичини у 1944 р. та доля її синів, які обрали шлях активних борців за незалежну Україну — Українських Січових Стрільців та воїнів Української Повстанської Армії. Доля усіх трьох була пов'язана з Чехословаччиною, як і доля їх матері Михайлини, її свахи Софії Паращук та невістки Ліди. Саме на їх пов'язання з Чехословаччиною хочемо звернути увагу у розвідці.

Праця аж ніяк не претендує на вичерпність. Подаємо лише ті відомості, які вдалось почерпнути з архівних джерел та спогадів людей, котрі особисто знали цю родину. Основну увагу звертаємо на найвизначнішого представника роду Іванців — художника та громадського діяча Івана Іванця.

***Іван Іванець** народився 1893 р.* у селі Гостинні Новосілки Рудківського повіту на Львівщині. Вже у Львівській гімназії він виявив посилений потяг до образотворчого мистецтва, про яке час від часу писав і в*

---

[1] Життя і творчий шлях Михайлини Іванець-Рошкевич освітлені у повісті Р. Горака „Тричі мені являлася любов" (Львів, 1983) та упорядкованому ним збірнику оповідань і спогадів Михайлини Рошкевич „Таку вже Бог долю судив" (Львів, 1993). Остання книжка була для мене поштовхом до дослідження сімейних пов'язань Михайлини з Чехословаччиною. Ці питання були порушені у моїй доповіді „Доля дружини і доньки Михайла Паращука", прочитаній на міжнародній науковій конференції до 120-ліття від народження Михайла Паращука у Львові і Тернополі у листопаді 1998 р. та доповіді „Художник Іван Іванець і його родина в Чехії", виголошеній на міжнародній науковій конференції „Українське мистецьке середовище в міжвоєнній Чехословаччині" у листопаді 2003 р. у Празі. Наскільки нам відомо, ці доповіді й досі не були опубліковані.

* Точну дату народження І. Іванця досі не вдалося встановити.

галицькій українській пресі. Наприклад, у червні 1912 р. він відвідав виставку картин іспанського модерніста Іґнаціо Цульоаґи у Відні і під свіжим враженням написав ґрунтовну, як на автора-початківця, статтю для львівського літературно-громадського тижневика „Неділя“, що виходив як додаток до „Діла“ за редакцією В. Щурата[2]*. Після матури у 1912 р. Іван Іванець почав вивчати малярство у польського маляра-баталіста Батовського у Львові*[3]*. Мабуть, там він здобув глибші відомості про модерне мистецтво. Свідченням цього є його цінна стаття „Модерне малярство“, опублікована у популярному львівському двотижневику „Ілюстрована Україна“ в січні 1914 р.*[4] *У ній художник-початківець пристрасно захищав нові течії в образотворчому мистецві, головним чином імпресіонізм, неоімпресіонізм та експресіонізм, посилаючись на таких його корифеїв, як Моне (Monet), Ґоґен (Gogen), Деґа (Degas), Сеґантині (Segantini), Сюрат (Seurat), Сиґнак (Signac), Сезан (Ceyanne), Ґоґен (Gauguin) та Ван Ґоґ (Van Gog). По суті це науково-популярна лекція про найновіші течії у модерному живописі кінця XIX і початку XX ст.*

Улітку того ж 1914 р. І. Іванця мобілізовано до австро-угорської армії і в рамках Легіону Українських Січових Стрільців відправлено на фронт, де він бачив страхіття війни. І. Іванець вирішив якомога точніше документувати історію УСС. Спочатку він це робив у вигляді зарисовок конкретних дій, а наприкінці грудня 1914 р. його відправлено з фронту на Бескиді до Мукачевого, де він купив фотоапарат, „щоб світлити ним події з життя УСС на фронті“[5]*. З того часу фотоапарат став його нерозлучним супутником.*

У 1915 р. з ініціативи І. Іванця, Г. Коссака та Герасимова виникла ідея створити при Легіоні УСС окрему Пресову квартиру. Цю ідею підтримав член проводу УСС Іван Боберський. До Пресової квартири входили художники та фотографи (І. Іванець, О. Курилас, Л. Ґец, Ю. Назарук, О. Сорохтей, Т. Мойсейович, В. Оробець та М. Угрин-Безгрішний), письменники (Р. Купчинський, Л. Лепкий, О. Назарук, М. Голубець, Ю. Шкрумеляк, І. Балюк, В. Дзіковський), музикант А. Баландюк та композитор і керівник оркестру УСС М. Гайворонський[6]*. У 1916 р. І. Іванця іменовано командиром Пресової квартири УСС*[7]*.*

Він разом з письменником Л. Лепким був автором проекту стрілецького однострою[8]*. Оскільки у військових умовах не можна було дістати відповідну тканину та інші матеріали для пошиття кількох десятків тисяч нових одностроїв, за основу було взято австрійську військову форму, яку І. Іванець „переробив“ на український лад. Найбільш характерною частиною стрілецького військового однострою була шап-*

---

[2] Іванець І. Ігнаціо Цульоаґа. Враження з виставки // Неділя.— 1912.— Ч. 25.— С. 5. У цьому ж часописі (1912.— Ч. 31—32) І. Іванець опублікував репродукцію свого рисунка „Піддаше“ (інформація Р. Яціва).

[3] Кузьма Л. Іван Іванець // Свобода (Нью-Йорк).— 1993.— Ч. 229.

[4] Іванець І. Модерне малярство // Ілюстрована Україна.— 1914.— Ч. 1.— С. 10—12.

[5] Яців Р. Один з Пресової квартири // Літопис Червоної калини.— 1991.— Ч. 1.— С. 35.

[6] Гнатевич Б. Українські січові стрільці.— Львів, [б. р.].— С. 60.

[7] Кузьма Л. Іван Іванець.— С. 4.

[8] Гнатевич Б. Українські січові стрільці.— С. 60.

ка, яку стрільці окреслили назвою „мазепинка“[9]*. У 1916 р. стрілецький художник І. Іванецъ виготовив проект прапора Українських Січових Стрільців. Передбачалось виготовити його із синього шовку. З одного боку — золотий напис „УСС“ на малиновому полі, з другого — герби Галичини та Києва. Цей прапор за проектом І. Іванця виготовив жіночий комітет Львова, а урочисто посвятив митрополит Андрей Шептицький 28 жовтня 1917 р. у Пісочній на Львівщині*[10]*.*

І. Іванець з Легіоном УСС пройшов увесь його бойовий шлях, зафіксовуючи фотоапаратом, пензлем та олівцем кожну його подію. Восени 1917 р. він та його брат Степан потрапили у російський полон і були вивезені в один з таборів у Східній Росії. Під кінець війни йому вдалось звільнитися і повернутись до своєї військової частини. У Листопадовому повстанні у Львові Іван уже був комендантом 1-го відділу кінноти та ад'ютантом штабу бригади у званні поручика[11]*. В останньому бою бригади УСС на початку 1920 р. під Махнівкою на Східній Україні пропав майже весь архів бригади: близько 900 фотонегативів, близько 2 тисяч безцінних історичних документів і велика кількість рисунків та етюдів*[12]*.*

Стрілецька кар'єра І. Іванця закінчилася плямистим тифом. Після вилікування улітку 1920 р. він подався через Закарпаття у Прагу, а звідти потрапив у табір інтернованих воїнів Української Галицької армії в Ліберці, пізніше у німецьке Яблонове та Йозефів. З того часу до червня 1927 р. доля І. Іванця була пов'язана з Чехословаччиною.

У йозефівському таборі І. Іванець став одним з найактивніших членів Культурно-просвітнього кружка, який розгорнув широку виховну роботу. 1 вересня 1923 р. І. Іванець був одним з головних організаторів відкриття виставки художніх творів митців-таборитів. Крім картин І. Іванця, на виставці були репрезентовані твори Ю. Буцманюка, Я. Фартуха, С. Дзидза, М. Бринського, В. Касіяна, В. Кобринського, П. Громницького, Петрука та інших[13]*. Майже усі вони згодом стали студентами Української студії пластичного мистецтва, заснованої 24 грудня 1923 р. І. Іванець паралельно з навчанням у Студії вчився ще й на юридичному факультеті Карлового університету у Празі.*

В Українській студії пластичного мистецтва І. Іванець здобув художню освіту в класі Івана Кулеця (1880—1952). В альбомі своїх учнів І. Кулець ставить І. Іванця на другому місці (після Людмили Янської). Творчість І. Іванця в альбомі засвідчена репродукціями чотирьох творів різних жанрів: „Натюрщиця“ (олівець), „Лицар на коні“ (Дон-Кіхот?) (графіка, 1925), „Зимовий похід УСС з кіньми“ (акварель, 1924) та*

---

[9] У 1990 р. проекти І. Іванця узяв за основу проектів обмундирування Армії незалежної України львівський художник Мирон Яців. (Див.: Мирон Яців. 1929—1996. Життя і творчість / Упор. Роман Яців.— Львів, 2000.— С. 218, 254—257.) На жаль, ці проекти не були реалізовані.

[10] Підкова І., Шуст Р. Довідник з історії України.— К., 2001.— С. 401.

[11] Яців Р. Один із Пресової квартири.— С. 35.

[12] Кузьма Л. Іван Іванець.

[13] Наріжний С. Українська еміграція.— Прага, 1942.— С. 67.

* Рукописний альбом, названий „Škola prof. Kuleca“, містить 23 аркуші з репродукціями учнівських творів. У правому куті кожного аркуша є округла печатка з чесько-українським текстом „Ukrajinská akademie výtvarného umění v Praze“ — STUDIO — „Українська академія пластичного мистецтва в Празі“. Власність автора.

„Портрет музиканта" (олія). Правдоподібно, це роботи, представлені І. Іванцем на здобуття абсолюторія. Крім того, на 10 сторінці альбому І. Кулецъ помістив колективну фотографію, на якій бачимо Івана Іванця в товаристві Ярослава Фартуха, Юрія Бутовича, Івана Севери, Людвіка Вайнберґа, Дмитра Левицького та Людмили Янської. На іншій фотографії бачимо І. Іванця за роботою в майстерні школи — разом з професором І. Кулецем та однокурсниками.*

Крім майстерні І. Кулеця, І. Іванецъ працював у майстерні професора рисунка Сергія Мака, а після його відходу зі Студії — у чеського професора Вацлава Карела, відвідував клас графіки і прикладного мистецтва Івана Мозалевського, слухав лекції з історії мистецтва Дмитра Антоновича, з пластичної анатомії — Степана Літова, з перспективи — Володимира Січинського та з естетики — Івана Мірчука.

Від 1924 р. І. Іванецъ брав участь в усіх студентських виставках Студії. Оцінюючи другу виставку учнів Студії, відомий мистецький критик М. Мухин до „найбільш зрілих речей, що були на виставці", зарахував екслібриси І. Іванця[14]*.*

Оглядач наступної — третьої — виставки учнів Студії, який означив себе ініціалами Ф. С. (мабуть, Федір Слюсаренко), писав: „Виставлені у великому числі праці учнів проф[есора] Кулеця вражають своєю колоритністю... Зокрема відмітимо етюди п[анів] Янської і Фартуха. П[ан] Іванецъ зробив поступ: впадає в очі твердість колориту у нього"[15]*. На іншому місці тої ж рецензії наголошено: „Новинкою на цій виставці — цілий ряд добрих праць з графіки школи проф[есора] Кареля... Сильні речі п[ана] Омельченка і викінчені п[ана] Іванця"*[16]*.*

Ще студентом І. Іванецъ дописував до галицької преси про мистецькі справи. Наприклад, у газеті „Літературні вісті" появилася його стаття про художню творчість однокурсниці Людмили Янської, яку він характеризує так: „Сила Янської в барві. В ній вона виповідається. Кожна її праця, чи то портрет, чи мертва природа, чи пейзаж або композиція, подана в барвній ґамі, переведеній з мужеською послідовністю і силою та з тим тонким відчуттям декоративности, за якою образ стає живучим — своїм заранжованням і внутрішньою малярською інвенцією"[17]*. Подібні статті він пізніше писав і про інших своїх колег по Празькій студії: Миколу Бутовича*[18]*, Лева Ґеца*[19] *та інших. У 1924 р. він брав участь у Першій виставці українських друків та книжкової графіки у Празі*[20]*.*

У Празі І. Іванецъ налагодив стосунки з українським націоналістичним підпіллям. Його обрали членом Стрілецької ради[21]*. Отже, у Празі поновилась його робота в нелегальному національно-визвольному русі.*

* Архів автора.

[14] Мухин М. Виставка Української Студії Пластичного Мистецтва // Відбиток з неідентифікованого часопису (мабуть, „Вісника").— 1925.— С. 36. Архів автора.

[15] Ф. С. Виставка Української Студії Пластичного Мистецтва в Празі // Там само.— 1926.— С. 11.

[16] Там само.— С. 12.

[17] Іванець І. Людміля Янська // Літературні вісті.— 1927.— Ч. 1—2.— С. 10.

[18] Ів[анець І.] Микола Бутович (маляр-графік) // Мета.— 1931.— № 18.— С. 7.

[19] Ів[анець І.] Лев Гец (З нагоди виставки) // Там само.— № 21.— С. 6.

[20] Яців Р. Іван Іванець (1893—1946).— Львів, 1994.— С. 19.

[21] Там само.— С. 10.

1926 р. І. Іванець успішно закінчив юридичний факультет Карлового університету у Празі, однак кар'єра юриста його не приваблювала. Своє покликання він бачив в образотворчому мистецтві, тому після закінчення університету продовжував інтенсивно навчатися в Українській студії пластичного мистецтва. У 1927 р. він став одним з перших її абсольвентів.

Тоді ж, у 1927 р. І. Іванець виїхав з Праги і на постійно поселився у Львові, з яким і раніше підтримував інтенсивні зв'язки. У Львові його талант розгорнувся на повну силу. Він нав'язав стосунки не тільки з Мистецькою школою Олекси Новаківського, але й з лідером львівських графіків Павлом Ковжуном. Тісно співпрацював з видавництвом Івана Тиктора як ілюстратор його видань. Був одним із співзасновників часопису „Літопис Червоної Калини". Брав участь майже в усіх колективних художніх виставках Львова, зокрема, у виставках Асоціації незалежних українських мистців (АНУМ), членом якої він став від перших днів свого перебування у Львові, Союзу мистців-пластунів (СМП), Спілки праці українських образотворчих мистців (СПУОМ) тощо.

Один з найкращих біографів І. Іванця Роман Яців на підставі вивчення його художнього доробку заявив: „Саме на ці роки [30-ті роки XX ст.— М. М.] припадає розквіт творчоорганізаційних здібностей І. Іванця"[22]. Цей же історик мистецтва дав І. Іванцеві таку оцінку: „Гортаючи численні періодичні українські видання 1920—30-х років, я й справді часто натрапляв на це ім'я [І. Іванця.— М. М.], хоча помітив, що майже ніхто з його сучасників не приклав зусиль, щоб утвердити його в історії мистецьких рухів того часу. А це несправедливо прикро, оскільки сам Іван Іванець дуже плідний як художник-практик, досить багато власних зусиль приклав до організації мистецького життя у Львові (а до того „в полі" — Пресова квартира УСС) та до широкої популяризації українського мистецтва взагалі [...] Зрозуміло, слід бути свідомим того, що Іван Іванець не був власне Мистцем великої міри, він не був першовідкривачем нових шляхів у розвитку пластичної культури, не залишив так званих хрестоматійних естетичних цінностей, але він залишив про себе пам'ять цілим рядом великих справ — як мистецько-організаційних, так і громадських"[23]. Така оцінка вповні справедлива, однак з останнім висновком Р. Яціва не цілком можна погодитися. Не є правдою, що І. Іванець не залишив нам „хрестоматійних творів". Залишив, і то в немалій кількості! На жаль, ми їх не знаємо і ніколи не будемо знати, тому що майже усі вони, як побачимо далі, були знищені радянською владою у 1946—1952 рр.

Незважаючи на те, що І. Іванець у прилюдних промовах і у пресі гостро виступав проти більшовизму і фашизму, ні червона влада у 1939 р., ні коричневі у 1941-му його не чіпали. Навпаки, більшовики запросили його до участи у Виставці образотворчого мистецтва західних областей України у Москві 1940 р., а фашисти затвердили його на посаді директора Галереї образотворчого мистецтва у Львові.

У 1942 р. І. Іванця обрано головою Управи Спілки праці українських образотворчих мистців у Львові, заснованої при Українському Цент-

[22] Яців Р. Один із Пресової квартири.— С. 36.
[23] Лист Р. Яціва до автора від 29 січня 1995 р.

ральному комітеті у Генеральному губернаторстві 1941 р. Під його керівництвом Спілка влаштувала чотири художні виставки. Особливо величавою була Третя виставка СПУОМ 1942 р., присвячена 25-річчю заснування Київської Академії мистецтв, на якій було репрезентовано понад 300 творів 69 митців. До виставки за редакцією І. Іванця та з його вступним словом було видано „Каталог-альманах III виставки СПУОМ" (Львів, 1943) з біографічними довідками та фотографіями всіх учасників виставки.

У 1941 р. він одружився з учителькою Лідою Паращук, яка тоді разом з матір'ю Софією працювала реставратором ікон у Львівському національному музеї.

Не чекаючи нового „визволення", І. Іванець з дружиною на початку 1944 р. переселився до Кракова. Восени 1944 р. він влаштував у Кракові персональну виставку своїх творів. Коли Червона армія наближалася до Кракова, І. Іванець з дружиною, рятуючи життя, подався через Відень до наймолодшого брата Романа в Доубраву у Сілезію, у якого вже жили обидві матері — Михайлина Іванець-Рошкевич та Софія Паращук, що прибули туди зі Східної Галичини.

На початку 1945 р., коли Польща уже була зайнята радянською армією, Іванці зважилися на відчайдушний учинок. Щоб врятувати картини, вони таємно повернулись через Відень до Кракова, видаючи себе за поляків.

Друг Івана Іванця Любомир Кузьма про цей епізод біографії митця згадує: „Не знаємо докладно, що з ним [І. Іванцем.— **М. М.**] *сталося в Кракові, але, правдоподібно, польські комуністи арештували його і передали совєтським"*[24]. *Умови арешту І. Іванця в розмові зі мною уточнила родичка Ліди Марія Котецька з Острави: „Ліда була замкненою жінкою і не любила про себе розповідати. Та одного разу по секрету сказала мені, що десь навесні 1945 року вона з чоловіком Іваном йшла вулицею Кракова. Раптом троє незнайомих чоловіків схопили Івана, запхали в машину і миттю повернулися за нею. Вона, побачивши небезпеку, схопила під руку якогось незнайомого поляка і зникла у вуличному натовпі. Похитителі бігали по вулиці взад і вперед, щоб її схопити, однак Ліду загубили"**.

Польські органи протримали Івана Іванця в таборі Освенцім, перетвореному із фашистського в більшовицький, та Ротиборській в'язниці до 29 жовтня 1945 р. У той день приїхала до нього на побачення дружина Ліда, і він передав їй серію своїх рисунків з тюремного життя. Останні листи одержала Ліда від чоловіка уже з Сибіру — з містечка Солікамська на Північному Уралі, недалеко від Євероуральська, де він працював шахтарем на мідних рудниках. В останньому листі він дякував за коц, що вона прислала, і дуже просив прислати штани й черевики, бо ті, що мав на собі, „вже зовсім подерті, а черевики розбиті"[25]. *Штани і черевики уже не дійшли до нього. Іван Іванець помер 10 березня 1946 р. і був похований на одному з городів біля станції Солікамськ.*

---

[24] Кузьма Л. Іван Іванець.— С. 4.

* Записано від Марії Котецької (1917—2003) в Остраві 18 листопада 1994 р.

[25] Кузьма Л. Іван Іванець.

Отак трагічно закінчилося життя талановитого українського художника та організатора мистецького життя Західної України, ім'я якого на рідних землях до проголошення незалежности України було приречене на довічне забуття. Немає його ні у Словнику художників України, ні в жодному з видань Української радянської енциклопедії та в Українському радянському енциклопедичному словнику, ні в шеститомній „Історії українського мистецтва", а за інерцією навіть у біографічному довіднику „Мистецтво України" (К., 1997).

Виїжджаючи зі Львова у 1943 р., І. Іванець основну частину своїх картин, бібліотеки та архіву залишив на горищі плебанії села Миклашів, де жила його мати Михайлина. Там усе це залишалось і в 1944 р. після виїзду матері з Миклашева до сина Романа у протекторатну Сілезію. Р. Горак так описує долю спадщини І. Іванця у Миклашеві після встановлення у селі радянської влади: „Михайлина вже не чекала на чергове „визволення". В 1944 році при наступі Радянської армії покинула Миклашів і виїхала на захід разом з невісткою — дружиною Івана Іванця. Майно розібрала далека родина, бібліотека залишилась на горищі. Наступний парох Миклашева, який прийшов жити на плебанію, був вивезений у Сибір лише за те, що не доніс властям про неї. ***Бібліотеку після ревізії було вивезено надвір і спалено. Знищено повністю творчий доробок Івана Іванця, який зберігався у Миклашеві"*** *(виділено нами.— М. М.)*[26].

Та основна частина художнього доробку І. Іванця залишилася у фондах Національного музею та Львівської картинної галереї, директором якої він був до виїзду зі Львова. Якою ж була доля цих творів? Відповідь на це питання дає публікація „Каталог втрачених експонатів Національного музею у Львові", з якої довідуємося, що в 1952 р. спеціальна ревізійна комісія, складена з номенклатурних кадрів комуністичної партії, очолювана відомим геростратом Василем Любчиком, новоіменованим заступником директора музею, вилучила із фондів львівських музеїв 1728 позицій, означених ярликами „буржуазно-націоналістичні", „антирадянські", „релігійні", „емігрантські" тощо, до спецфонду Львівської бібліотеки Академії наук УРСР. Усі ці твори в тому ж році було комісіонально спалено в котельні бібліотеки.* ***Серед знищених шедеврів українського образотворчого мистецтва найбільшу кількість становили твори Івана Іванця, а саме: 15 олійних картин, 61 графічна робота та 20 альбомів дрібної графіки, акварелей та рисунків, у яких було 628 одиниць. Отже, 704 твори Івана Іванця лягли попелом у котельні Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника 1952 р.***[27] *Директора Національного музею Іларіона Свєнціцького під час цієї дикої розправи було відправлено у санаторій, а його доньку Віру, яка обіймала посаду „головного охоронця фондів музею", ще раніше арештовано.*

---

[26] Горак Р. Змарнований талант // Рошкевич М. Таку вже Бог долю судив.— Львів, 1993.— С. 109.

* Кількість вилучених творів була набагато більшою, бо деякі „позиції" охоплюють цілі альбоми з десятками, а то й сотнями графічних творів, акварелей або рисунків.

[27] Арофікін В., Посацька Д. Каталог втрачених експонатів Національного музею у Львові.— Київ; Львів, 1996.— С. 24, 41, 56—59, 86—87, 117.

Серед знищених творів були олійні картини „Портрет вістового Федька Поніжевського", „Стрілець" (обидві 1916 р.), „Підвозять снопи" та „Молотарка" (1927), „Церква в Чесниках" (1929), „В гуцульській хаті" та „Цвинтар у Крем'янці" (1930), „Церква у Вислобоках" (1932), „Стара церква" (1935), „Під вечір" (1937), „Молотьба" (1940) тощо. Список знищених графічних творів І. Іванця дає змогу хронологічно простежити його подорожі і художні зацікавлення. Тут знаходимо акварельні проекти відзнак УСС, портрети кількох січовиків, екслібриси визначних людей, картини з боїв та домашнього побуту січових стрільців (1915—1917). Дуже цінними є зарисовки з російського полону 1917—1918 рр.: „Вид з нашої тюрми в Тетуші на світ" (1917), „Вид на Волгу", „Селянин з-за Волги" (1918), п'ять картин з Красної Поляни (1917—1918) тощо. Серед спалених графічних робіт були „Батьківська хата в Ременові" (1926), кілька зарисовок Підгорецького замку (1940), ілюстрації до повісти Марка Твена „Пригоди Гекльберрі Фінна" тощо. А які твори містилися у 20 альбомах І. Іванця, мабуть, ніколи уже не довідаємося, бо їх палили гуртом, лише порахувавши кількість аркушів.

Натомість поляки зберегли не лише картини І. Іванця з його персональної виставки у Кракові 1944 р., але й картини, що зберігалися на краківській квартирі художника: 25 олійних картин та близько 400 малюнків, графік і акварелей. Усі вони нині зберігаються у фондах Національного музею у Кракові. Серед них є автопортрет І. Іванця, картини на побутові теми („Праця в каменоломні", „Жнива", „Ринок в Хенцинах", „Ринок на Гуцульщині"), зарисовки архітектури („Будинки на окраїні міста", „Алея з пам'ятником"), пейзажі та натюрморти. Є там і ескіз великого батального полотна (88×125 см) та картина на біблійну тему („Христос і Самаритянка").*

Отака іронія долі: картини, заради яких І. Іванець ризикував і віддав життя, у чужій країні були збережені, а у своїй рідній по-варварськи спалені. Спалені не випадково, а навмисно, за наказом Москви, як пам'ятки українського національного образотворчого мистецтва. А Москва, і не лише більшовицька, ніколи не була зацікавлена у розвитку української культури. У „Словнику митців Польщі" є поки що найповніша довідка про Івана Іванця[28].

Початком відродження імені Івана Іванця в Україні був вечір його пам'яті 2 листопада 1994 р. у Національному музеї у Львові, влаштований з ініціативи Клубу українських мистців. З цієї нагоди там було організовано невеличку виставку його чудом збережених творів та репрезентовано маленьку брошуру „Іван Іванець", видану тиражем 50 нумерованих примірників з переліком його публікованих статей (33 позиції), списком 22 виставок, у яких він брав участь, та назвами 217 його творів (картин, плакатів, книжково-журнальної графіки і фотографічних праць)[29]. Ще раніше Р. Яців у часописі „Літопис Червоної калини" опублікував статтю про Івана Іванця[30].

---

* Див. копію листа віце-директора Національного музею у Кракові Адама Малкевича до директора музею Бойківщини у Самборі Роксолани Данчин від 22 вересня 1994 р. Запозичено від Романа Яціва.

[28] Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarzy, rzeźbiarzy, grafici.— Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1979.— T. III.— S. 147—148.

[29] Яців Р. Іван Іванець (1893—1946).

[30] Яців Р. Один із Пресової квартири.— С. 35—37.

На жаль, ця ініціатива Р. Яціва в українському мистецтвознавстві не знайшла продовження. Творчість І. Іванця і надалі залишається невідомою.

Михайлина Іванець *(дівоче прізвище Рошкевич) народилася 18 листопада 1859 р. у селі Угорники Station Станіславської (нині Івано-Франківської) области в родині священика-москвофіла Михайла Рошкевича (1830—1886). Після смерти чоловіка Йосифа Іванця у 1922 р. жила у своєї старшої сестри Ольги Озаркевич (теж вдовиці) у селі Миклашів Львівської области.*

У Доубраву до сина Романа вона прибула 18 травня 1944 р. із Миклашева (ч. 169)[31]*. Увесь час дуже тужила за батьківщиною і переживала за долю своїх синів Івана та Степана, про яких довго не мала відомостей. У 1949 р. вона, упавши в кухні на підлогу, зламала ногу в стегні. Після довгого лікування і кількох операцій нога в неї загоїлася, однак ходити уже не змогла. Прикута до ліжка й інвалідного візочка, вона майже не виходила з хати. Незважаючи на те, що мала проблеми із зором — на одне око не бачила зовсім, а на друге лише трошки,— вона багато читала, а від 1949 р. писала свої спогади. На жаль, ніщо з її писань не збереглося.*

Померла в Доубраві 21 червня 1957 р. Поховали її у спільній могилі зі свахою Софією Паращук та сином Романом, про трагічну смерть якого вона не знала.

Роман Іванець *народився 25 червня 1897 р. у селі Ременів Львівського повіту, де його батько був парохом. Разом зі своїми старшими братами Іваном та Степаном брав участь у національно-визвольній боротьбі, зокрема в Легіоні Українських Січових Стрільців. Після Першої світової війни опинився у Чехословаччині. У 1923 р. записався на медичний факультет Карлового університету в Празі. Упродовж навчання брав активну участь в українському студентському русі. На доктора медицини (MUDr) його було промовано у травні 1928 р.* На початку 30-х років йому було надане чехословацьке громадянство. Від 1939 р. аж до своєї смерти він працював лікарем у шахтарському містечку Доубрава Карвінського округу. Його ординація містилася в окремому одноповерховому особнячку (ч. 511), у задній частині якого було його помешкання. В ньому до 1944 р. Роман жив один, потім з мамою, її свахою та невісткою.*

У шахтарському містечку Роман мав велику популярність не лише як висококваліфікований лікар, але й як людина, віддана своїй професії. У своєму лікарському кабінеті він приймав хворих і в позаробочий час, навіть уночі, по суботах чи неділях був охочий на запрошення відвідати хворого[32]*. Справжній героїзм він проявив при організації захоронних*

---

[31] Obecní úřad Doubrava.— Zn. 1874/10/2000/607 від 24. 10. 2000.

* У моєму архіві є пожовкла фотографія юнака з фотогенічним обличчям в окулярах з такою присвятою: „Моїй найдорозшій Мамці на пам'ятку моеї промоції, що відбулася на Карловому університеті в Празі дня 25 мая 1928. Ромко. Praha, 25. 5. 1928".

[32] Один зі старожилів Острави інженер Стефан Кінік після розмови з кількома людьми, які знали Романа Іванця, дійшов такого висновку: „L'udia, čo ho poznali spomínajú naň s úctou a hovoria o ňom ako o výbornom lekárovi, pripravenom kedykol'vek pomôct'. Za pacientami chodieval pešo, na kole, autom. Lekársku pomoc poskytoval vodne, v noci, v sobotu, nedel'u" (лист С. Кініка до автора від 2 листопада 1994 р.).

робіт після вибуху газу на шахті Доубрава у 1948 р. У нього було кілька нагород, між іншим — Vzorný pracovník Československého Červeného kříža.

Згідно з твердженням подружжя Котецьких, від 1939 р. ординація Р. Іванця стала неофіційним центром зустрічей біженців зі Сходу. Мовляв, біженці горнулися до нього як до українця, що знає обставини і може їм порадити. Не одному він порадив, як знайти працю, квартиру або й допоміг потрапити за кордон.

Після війни Роман допомагав воїнам УПА при нелегальному переході в Німеччину та Австрію. Ординація лікаря була ідеальним місцем для конспіративної роботи, бо її міг відвідати кожен, не наражаючись на підозру з боку відповідних державних органів. На своїй квартирі він дуже часто переховував бандерівців. Не дивно, що Роман, як і його швагрова Ліда, був під постійним наглядом таємної поліції (STB). Близький родич Р. Іванця В. Демчук, який з батьками жив у Доубраві від 1945 р., про це згадує: „Я ще молодим хлопцем прибув до Доубрави, де Роман Іванецъ був лікарем. Він і мій батько були стриєчні брати і жили в великій згоді. Це були повоєнні часи, і самі знаєте, як небезпечно було говорити про деякі речі, особливо перед таким молодим та нерозумним хлопцем, як я. Чимало літ минуло, дещо з голови вишуміло... STB Романа переслідувало, та не лише за бандерівців, але й за його „гріхи" з Першої світової війни. До його ординації напровадили одного лікаря, ніби йому на поміч, а виявилось, що він член STB. До того був ще такий випадок: в Доубраві хтось замордував місцеву жінку і її дитину. Підозріння впало на Романа. Пізніше убійника викрили та психічно..." (трьома крапками Володимир Демчук хотів сказати, що цей випадок мав негативний вплив на психіку Романа)[33].*

Життя в постійному напруженні, переслідування органами безпеки, турбота про хвору маму, яку він безмежно любив, постійні допити, шпигування відчутно ослабили психіку Романа. Він серйозно захворів і лікувався у психіатричній клініці в Оломоуці.

До того часу Роман як затятий холостяк вів доволі богемне життя. У нього, гарного мужчину атлетичної постави, були закохані не лише молоді панночки, але й заміжні дамочки, яких він „лікував"[34]. Про психічну хворобу Романа уже на початку 50-х років писала і Михайлина в листах до внучки Марії. Після лікування у психіатричній клініці в Оломоуці в січні 1956 р. Романа було відправлено на реконвалесценцію у санаторій Єсеніки, де він у перші ж дні „випав з вікна" і ...вбився на смерть, не залишивши жодного „прощального листа" або іншого документа, який би підтвердив версію поліції про самогубство.

Українська громадськість Остравщини, як і Ліда Іванецъ, уважали цю смерть політичним вбивством, помстою органів безпеки за зв'язки Романа з „бандерівцями" та підпільним рухом українських націоналіс-

---

* STB — Státní bezpečnost (Державна безпека) — чехословацька таємна поліція, аналогічна радянському КДБ.

[33] Лист В. Демчука до автора від 20 лютого 1995 р.

[34] Згадуваний уже С. Кінік так охарактеризував цей бік біографії Р. Іванця: „Roman nebol ženatý, ale deti po svete údajne mal; lenže žiadne z nich sa nemenuje jeho menom" (лист С. Кініка до автора від 2 січня 1994 р.).

тів. Дехто вважав цю смерть помстою когось із ревнивих чоловіків. Про загадкову смерть Р. Іванця у засобах масової інформації не було жодної вісточки. Тихцем поховали його в могилі на доубравському цвинтарі, де вже спочивала теща його брата Софія Паращук.

Виходячи з незаперечного факту, що Р. Іванець терпів на душевну хворобу, цю смерть і справді можна вважати самогубством. До цієї думки схилялися і найближчі друзі родини Іванців Марія та Богдан Котецькі. Вони вважали, що Роман дуже переживав за смерть брата і до певної міри вважав себе винуватцем цієї смерти. Річ у тому, що в 1944 р. Іван з Лідою прибули в Доубраву, щоб пережити війну у нього. Роман начебто їх не прийняв, а відправив до Відня, звідки вони поїхали до Кракова. А там Іван потрапив у руки радянських каральних органів („Смершу"), які запроторили його у Сибір і знищили. Після смерти брата Роман спровадив у Доубраву його дружину Ліду, але його взаємини з нею були далекі від ідеальних. І це могло впливати на його психіку.

Про характер смерти Р. Іванця його родич В. Демчук написав: „Вбивство чи самогубство? Більшість знайомих приклонювались до першого, прирівнюючи його смерть до смерті Яна Масарика. Та правди не знає ніхто. Михайлині його смерть затаїли і вона померла в вірі, що її син живе"[35]. Його земляк і родич Іларіон Дольницький, невролог і психіатр, який лікував Романа, був переконаний, що той у стані глибокої депресії покінчив життя самогубством[36].

Згідно з офіційною метрикою, Роман Іванець умер 19 січня 1956 р. в Єсеніку[37]. Михайлина про смерть третього сина ніколи не довідалась. Аби оборонити маму від душевного стресу, невістка їй ніби говорила, що Ромко лікується, що виїхав за кордон і т. ін. Час від часу читала їй фіктивні листи від сина. Мама ще понад рік його чекала. Але марно.

Старший брат Романа ***Степан Іванець*** *після закінчення юридичного факультету Карлового університету в Празі повернувся у Галичину, де виконував адвокатську практику і брав участь у національно-визвольному русі. У 1943—1944 рр. вступив в один із загонів Української Повстанської Армії, з яким у вересні 1944 р. потрапив у Словаччину. Роман мав зі Степаном тривалий контакт, а мати Михайлина повідомила його адресу й внучці Марусі у Відень[38]. Зупинявся він у селі Долне Рикинчіце округу Крупіна у Словаччині. Згідно з повідомленням*

---

[35] Лист В. Демчука до автора від 20 лютого 1995 р.

[36] Дружина І. Дольницького Марта Дольницька з цього приводу писала: „Восени 1955 року прибув Роман Іванець до ординарії мого чоловіка в Оломоуці на вул. Палацького 19... Мій чоловік, повернувшись з роботи, сказав мені, що знайшов у нього дуже глибоку депресію і відразу післав його на лікування на психіатричну клініку в Оломоуці, бо бачив небезпеку для його життя. За кілька днів привезла швагрова Р. Іванця (вдова по його братові Іванові) путівку на лікування в купелях Єсенік, про котру він старався вже давніше, коли його проблеми лише починалися. Вона після того прийшла і до нас. Коли мій чоловік довідався про цю путівку, дуже перестерігав психіатричну клініку, щоб Романа Іванця не випускали з клініки, бо це небезпечно для його життя. Однак його не послухали і хворого Романа випустили. Мабуть, вже наступного дня він поїхав до Єсеніку до санаторія „Присніц" і відразу вночі викинувся з вікна — сам покінчив собі життя" (лист М. Дольницької до автора від 24 серпня 2003 р.).

[37] Kniha umrtí, Jeseník, sv. I, s. 226, č. ř. 4.

[38] Лист Михайлини Іванець до Марії Дем'янчук від вересня 1944 р. // Архів Музею Івана Франка у Львові.

друзів, Степан загинув в околиці Зволена. Роман разом з двоюрідним братом Антоном Демчуком їздили по слідах загону УПА в околиці Зволена, намагаючись знайти могилу Степана, але повернулись без найменших результатів[39].

Біографія тещі Івана Іванця **Софії Паращук** *у сучасному мистецтвознавстві майже невідома, тому спробуємо трохи освітлити і цю особистість. Дмитро Степовик у монографії про М. Паращука, посилаючись на спогади його другої дружини Цвітани, пише, що Михайло Паращук у 1906 р. нелегально повернувся з Варшави до Львова, де одружився зі співробітницею Національного музею галичанкою Софією, а в 1907 р. залишив її вагітною і поїхав учитися в Париж. П. Роден, довідавшись про це, ніби наказав йому негайно повернутися до Львова і бути біля дружини. Та поки він приїхав, Софія уже народила доньку, яку назвали Лідою. Перед Різдвом 1908 р. він забрав дружину з донькою до Мюнхена*[40]. *Паризький мистецтвознавець Володимир Попович у праці про М. Паращука пише, що скульптор прибув до Києва у 1912 р. і там одружився з киянкою Софією; вони мали доню. Під час революції 1918 р. дружина з донькою ніби загинули, і М. Паращук одружився вдруге з болгаркою Світланою Пекаревою*[41].

Жодна з цих інформацій не відповідає дійсності. У своїх маловідомих спогадах з 1930 р. Софія Паращук писала, що вона походить зі Східної України. Перед Першою світовою війною тривалий час жила за кордоном, де залюбки оглядала світові музеї мистецтва і вчилася різьбярству. Після повернення додому, до Києва, почала збирати предмети старовини, які, виїжджаючи на Захід, залишила на квартирі професора Дмитра Антоновича. Там вони у часі війни пропали. До Львова вона вперше з донькою приїхала у 1918 р. після кількарічного бідування у селі на Поділлі (мабуть, у батьків М. Паращука у Варванівцях). І. Свєнціцький прийняв її до Національного музею, де вона під керівництвом Ярослави Музики стала реставраторкою ікон[42]. *З біографії М. Паращука довідуємось, що він з дружиною і донькою жив у Мюнхені, а напередодні війни усі троє повернулися до Києва. Війна їх розлучила: Михайло таємно перебрався до Австрії, а Софію з донькою було вивезено до Ізюма на Харківщині. У 1918 р. М. Паращук знайшов їх у Києві, однак співжиття між подружжям уже не відновилося і вони офіційно розлучилися.*

Згідно із записом у метриці міста Доубрава, Софія Паращук народилася 16 серпня 1873 р. у місті Ноздоров Луганської области. У Доубраву прибула 25 жовтня 1944 р. зі Львова (вул. Кохаровського, 1). Померла 27 липня 1947 р. в Доубраві[43]. *У її християнському похороні брала*

---

[39] Лист Володимира Демчука (сина Антона) до автора від 20 лютого 1995 р.

[40] Степовик Д. Скульптор Михайло Паращук. Життя і творчість.— К., 1994.— С. 25, 35, 41.

[41] Попович В. Михайло Паращук.— Філядельфія, 1967.— С. 3, 9.

[42] Паращук С. Моя реставраторська робота в національному музеї // Двайцятьп'ятьліття Національного музею у Львові / Редактор І. Свєнціцький.— Львів, 1930.— С. 64—65, 120.

[43] Смерть Софії Паращук задокументована у книзі померлих м. Доубрава: Т. II, 1947, с. 391; Ч. 22.— Obecní úřad Doubrava.— Odbor hospodársko-spravný.— Zn. 1874/10/2000/607 від 21. 10. 2000.

участь численна українська громада з Остравщини. На похорон мами прибула й донька Ліда з Польщі. Михайлина Іванець дала своїй свасі таку характеристику: „Відчуваємо пустку по ній. В щоденнім житті була неоціненна з своїми душевними прикметами і високою інтелігенцією. У тутешніх людей позискала симпатію“[44].

Про дружину Івана **Ліду Іванець** *маємо дуже скромну інформацію. Знаємо, що вона була дочкою одного з найвизначніших скульпторів XX ст. Михайла Паращука (1878—1963), співавтора пам'ятника А. Міцкевичу у Львові (1905—1907) та автора десятків інших пам'ятників. Де і коли вона народилася, поки що достовірно не відомо. Знаємо, що вона закінчила Львівську учительську семінарію і разом з матір'ю працювала у реставраційній майстерні Національного музею у Львові. У 1941 р. вийшла заміж за Івана Іванця, на початку 1944 р. разом з ним переселилася у Краків, потім у Відень. Після арешту чоловіка у Кракові вона працювала медсестрою у прикордонному місті Польський Тєшин (Cieszyn Polski). З Іваном Іванцем листувалася й навіть відвідувала його у слідчій тюрмі. Перед депортацією чоловіка у Радянський Союз після засудження у 1945 р. польські органи дозволили їй попрощатися з ним і навіть узяти від нього деякі особисті речі та його тюремні зарисовки. Коли померла мати Ліди Софія у липні 1947 р., польські органи дозволили їй узяти участь у похороні (навіть без необхідного закордонного паспорта). З немалими зусиллями і допомогою знайомих Романові Іванцю вдалося у березні 1948 р. переселити швагрову з польського Тєшина (вул. Б'єльська, 4) в Доубраву з метою догляду за його хворою матір'ю Михайлиною.*

До Чехословаччини Ліда Іванець прибула з фальшивими документами як Valerie Paraszczykowa (Parašíková), народжена 4 березня 1910 р. у Варшаві[45]*. Зміна імени й прізвища лише підтверджує її причетність до нелегальної національно-визвольної боротьби України.*

Під новим іменем і прізвищем Ліда працювала на шахті в Доубраві експедитором вугілля. Одночасно зі зразковою відданістю доглядала стареньку свекруху Михайлину, яка була повним інвалідом і не виходила з хати. Мабуть, з її заслугою вона дожила до 98 років.

Ліда уникала товариства і поза найближчим оточенням майже ні з ким не зустрічалася. Любила мистецтво, літературу і була завзятою туристкою. Дома вирощувала квіти, годувала кроликів, займалася нумізматикою (мала чимало золотих рублів) і колекціонувала поштові картки. Дуже любила дітей, хоч власних у неї не було. Дома мала значну колекцію картин, правдоподібно, чоловіка, з якої не збереглося майже нічого. Любила гарно одягатися, надаючи перевагу зеленому кольору.

*З батьком Ліда не листувалася**, *щоб не видати себе, однак під час першої туристичної подорожі у Болгарію відвідала його в Софії. Незва-*

[44] Лист Михайлини Іванець до внучки Марусі Іванець у Відень від 18 серпня 1947 р. // Архів Музею Івана Франка у Львові.

[45] Obecní úřad Doubrava.— Odbor hospodársko-správný.— Zn. 1874/10/2000/607 від 24.10. 2000. У фальсифікації документів їй нібито допоміг професор Ґан (лист М. Котецької до автора від 24 січня 1995 р.). Чи дата і місце народження Ліди відповідають дійсності, нам не вдалося встановити.

* Ще у 1920-х роках Ліда з мамою відвідала батька у Софії, де хотіла вчитися у педагогічній школі. Батько не погодився, і вона записалася у педагогічну школу у Львові.

жаючи на офіційне розлучення батька з мамою, вона і надалі щиро його любила і захоплювалася його художньою творчістю. Добру приятельку вона знайшла і в особі другої дружини батька Цвітани. Під час одного з візитів, уже після смерти батька, Цвітана подарувала Ліді свою фотографію з 1928 р. з таким написом: „Милой Лидочке на память от Муси — так я выглядела, когда еще только радовалась и смеялась. Желаю тебе только счастья, моя хорошая".*

Смерть шваґра Романа дуже неґативно вплинула на психіку Ліди. Вона весь час жила у страху, що органи безпеки доберуться і до неї і запроторять у Сибір, де загинув її коханий чоловік. Щоб запобігти арешту, і вона, і бабуся Михайлина, за свідченням подружжя Котецьких, палили усе, що в руках служби безпеки могло їх компрометувати. Попелом лягла уся їхня кореспонденція, об'ємний зошит спогадів Михайлини, книжки, газети, журнали, особисті документи, фотографії.

Після смерти свекрухи Михайлини Ліда жила цілком самотньою. Єдиною її приятелькою була поштарка Стефанія Нємцова. Вона звела її з 54-річним шахтарським техніком Еммануїлом Дворoком, бездітним удівцем, якому перед роком померла дружина. 21 березня 1964 р. вони повінчалися у Доубравській міській раді. Було це гармонійне подружжя, однак навіть чоловікові Ліда не призналася, що вона — вдова. За документами вона була незаміжньою. Медові тижні молодята проживали на Золотих Пісках у Болгарії, де доубравська шахта, в якій обоє працювали, мала свою туристичну базу. На свіжу могилу батька в Софії Ліда поклала квіти без чоловіка. Цвітану представила йому як двоюрідну сестру. Пізніше вони ще двічі їздили у Болгарію, а Цвітана як „двоюрідна сестра" гостювала у них у Карвіні. Ліда часто їздила у туристичні походи у Високі Татри, Єсеніки, Прагу, Карлові Вари. Туристика була її хобі. З „Інтуристом" разом з чоловіком побувала у Москві, Вірменії, Грузії та в Криму.

У 1966 р. житловий будинок Дворoків у Доубраві було знесено у зв'язку з будівництвом дороги. Ліда з Еммануїлом переселилися в окружне місто Карвіну.

*Психічна хвороба — страх переслідування (параноя) — у Ліди проґресувала. Згодом до неї долучилася інша невиліковна недуга — рак. Жінка знала про це й інтенсивно лікувалася. Дуже хотіла жити! Майже усе своє приватне майно (головним чином картини та коштовності), вона роздала лікарям та знайомим**. Кілька творів Івана Іванця Ліда нібито передала у фонд Українського музею в Нью-Йорку за посередництвом дочки професора Ґана Дори[46]. Окремі картини І. Іванця з колекції Ліди потрапили до сім'ї Марії та Богдана Котецьких, які від 1944 р. мешкали в Остраві***. Дещо з них вони вивезли у США та Канаду, інші подарували своїм синам-науковцям: Романові — фізику в Празі та Юрієві — хіміку в Брні.*

---

* Оригінал фотографії в автора.

** Одним із власників картин І. Іванця, на думку М. Котецької, мав би бути лікар Стефіняк. Після його самогубства їх власницею стала його друга дружина — медсестра.

[46] Лист М. Котецької до автора від 24 січня 1995 р.

*** Марія Котецька, з роду Чапельська, народилася 20 серпня 1917 р. у Львові. Богдан Котецький народився 28 серпня 1910 р. у Ліманові. Його мама була двоюрідною сестрою Михайлини Іванець. Обоє померли в Остраві на початку 2003 р.

Під час моїх відвідин родини Котецьких 18 листопада 1994 р. я бачив на стінах їх квартири такі олійні картини І. Іванця: „Лиса гора" (30,5×44), „Похід УСС" (42×67) та „Стрілець в полі" (37×43). На стінах їх квартири висіли й картини І. Труша, М. Мороза та інших художників.

Від Котецьких я почерпнув основну інформацію про родину Іванців, головним чином про їх перебування на Остравщині. Ліда померла 8 вересня 1981 р. Про її смерть було коротке повідомлення у районній газеті „Nová svoboda". Чоловік похоронив її у своєму родинному гробівці на цвинтарі у Доубраві — поряд зі своєю першою дружиною, братом та його дружиною.

*Я після довгих пошуків 19 листопада 1994 р. з допомогою С. Кініка знайшов пана Дворока у старечому домі в Карвіні і мав з ним цікаву розмову про його дружину Валерію-Ліду, яку він безмежно кохав. Її фотографії були біля нього на стіні, на столі і на табуретці. „Вона не була звичайною бабою,— казав він,— а високоінтелігентною жінкою, яка надзвичайно збагатила моє життя. Я не хотів, щоб Валерія працювала.— „Я ж прогодую тебе!" Але вона не погоджувалася. „Хочу бути незалежною",— казала.— Вона навчила мене любити мистецтво, а її рідні українські пісні зворушували мене до сліз. То був ангел, не жінка! Боже, як вона співала! Водила мене по музеях, галереях, фортецях, замках, церквах, а про кожну пам'ятку знала більше, ніж екскурсоводи. Ближньому дала б останню сорочку із себе. Свята особа!"**

На прощання він подарував мені деякі пам'ятні речі, що у нього залишилися після смерти дружини. Найбільшої уваги він надавав мініатюрній іконі на блясі — св. Миколи Чудотворця із Святогорського монастиря (майстерня Н. Бонокера у Москві, 1897 р.). На зворотному боці ікони є присвята: „На молитвенную память глубокоуважаемой Софии Димитриевне от Игумена Пантелеймона. 10/VII — 29 г., Львов" (97×64 мм).

*Також він передав мені олійну картину — єдину, що збереглася з багатої колекції Ліди, яку вона нібито найбільше любила (125×170 мм, не сигнована, мабуть, І. Іванця). Подарував він мені і кілька десятків фотографій, серед яких є фотографії її матері Софії, батька Михайла (не підписана), його другої дружини Цвітани (з присвятою), „нареченого" Івана Іванця, свекрухи Михайлини, швагрів Романа та Степана, багато знімків з туристичних подорожей і кілька весільних світлин. „Після смерти любої Валерії в мене вже нікого нема, а жити недовго вже залишилося. Візьміть це на пам'ять про мою дружину — загадкову жінку високої духовности!"***

*Еммануїл Дворок зразково дбав про дві могили на доубравському цвинтарі. Носив на них квіти, які Валерія (Ліда) нібито дуже любила, у свята запалював свічки, а часто приходив тільки так — „мовчки поговорити" з дружиною. На чорній мармуровій плиті першої з них є три імені: Žofie Paraščuková *15. 8. 1870 † 27. 7. 1947. MUDr Roman Ivanec *25. 7. 1897 † 19. 1. 1956. Michalina Ivancová *18. 11. 1859 † 21. 6. 1957. Збоку —*

* Записано 19 листопада 1994 р. у домі престарілих (Domov důchodců) м. Карвіна від Еммануїла Дворока. Переклад з чеської мови автора.

** Там само.

*керамічне фото Романа Іванця. На другій могилі читаємо: Rodina Dvorokova: Jarmila *14. 12. 1913 † 4. 2. 1963. Štěpanka *7. 3. 1901 † 25. 6. 1971. Rudolf *19. 9. 1891 † 27. 12. 1980. Valerie *4. 3. 1910 † 8. 9. 1981. Vzpomínate.*

*28 березня 1998 р. я вдруге відвідав дім престарілих у Карвіні. Еммануїла Дворока я вже там не застав. Медсестра мені сказала, що він умер навесні минулого року. Поховали його у родинному гробівці поряд з Лідою та першою дружиною Ярмілою. На мармуровій плиті його ім'я тоді ще не було викарбуване. Під час відвідин доубравського цвинтаря у травні 2003 р. я побачив на мармуровому пам'ятнику гробівця Дворокiв під іменем Валерія викарбуване ім'я Emanuel *12. 5. 1910 † 16. 4. 1997. У ніші, яка є складовою частиною пам'ятника, серед родинних світлин знаходиться і весільна фотографія Еммануїла та Валерії-Ліди. Та сама, що висіла над його ліжком у домі престарілих. У той же день я з інженером Степаном Кініком відвідав кількох знайомих сім'ї Іванців, записавши на відеоплівку їхні спогади.*

У трагічній долі Івана Іванця та всіх членів його родини Чехословаччина виявилась, мабуть, найсвітлішим моментом. Вона притулила Івана у таборі для інтернованих воїнів Української Галицької Армії та біженців з більшовицького Сходу. Чехословацькі табори тоді цілком не були подібні до таборів тоталітарних держав (австрійського „Талергофа", німецького Освенціма або радянських таборів ГУЛАГу). У таборах Чехії пульсувало активне культурно-громадське життя: школи усіх ступенів, гуртки, курси, громадські організації, газети, журнали. Чехословаччина дала Іванові Іванцю та двом його братам — Степанові і Романові — найвищу університетську освіту. У час Другої світової війни та у післявоєнний період Чехословаччина дала притулок матері Івана Іванця Михайлині, дружині Ліді та тещі Софії Паращук. Усі вони — Михайлина, Софія, Степан, Роман та Ліда — знайшли вічний спочинок на гостинній чехословацькій землі.

Іван Іванець загинув у Сибіру. Його могила невідома. Невідомою є й могила його брата Степана, який загинув на території Словаччини як воїн Української Повстанської Армії.

Усі вони любили Україну і боролися за її волю і державну незалежність. На жаль, ніхто з них не дожив до визволення України з-під чужого ярма. Тлінні останки матері Івана Іванця Михайлини, її сина Романа, дружини сина Івана Ліди та тещі Софії Паращук містяться у двох могилах на цвинтарі у шахтарському містечку Доубрава в окрузі Карвіна у Сілезії. На жаль, нині вже немає людини, яка б за ними доглядала, і цим могилам загрожує ліквідація. Було б добре, якби шефство над цими могилами взяло на себе Посольство України у Чеській Республіці. Якщо воно шанує пам'ять тих людей, які боролися за волю України, то повинно це зробити.

Микола МУШИНКА

ДОДАТКИ

Листи Михайлини та Романа Іванців до Марії Дем'янчук[1]

№ 1

[Доубрава], 4. 6. 1944 р.

Я дуже не хотіла виїздити[2], та Ромко наперав на Яньця і Стефка[3], а що треба було їх волю вчинити, то і вчинила... Помимо того, що маю свого Ромка і всяку вигоду, за своїм краєм відчуваю велику тугу. Чи ходила, чи не ходила до церкви, але все мала ту церкву і духовника на оці. Ту ані сліду. Інший світ, інші люди, і привикай на старість, а ту ще без жодного заняття. Сидаю до стола, не знаю, що буде подано. Як проживу, то треба вертати, щоб в Ременові[4] бути похованою.

№ 2

[Доубрава], 25. 6. 1944 р.

...Чужина не поділала на мене корисно помимо усього того, що я жию у свого любого Ромка в великих вигодах, але і велика нудьга; а до безчинності я не привикла. А до того ще журюсь своїм виїздом не на часі з Миклашова, що Янцьо на еміграції одною ногою, а Стефко[5] двома.

№ 3

[Доубрава], 8. 7. 1944 р.

Я цілими днями сиджу сама в хаті, до котрої кутів я ще не привикла; окрім Ромка всьо мені чуже. Чекаю кілька день на вісті від твого тата, мами, Тані[6]. Янцьо писав, що іде з Лідою до Ременова, значиться, що там спокійно. Стефко має вісті звідтам — з єго сторін — не потішаючі. ...Коли б ти знала, Марусенько, як мене туга огортає за рідним краєм, за своїми людьми, за Миклашовом зокрема. Каждий кутик там мені привітний, хоть як було тяжко переносити ті горя. Все свої люде. Знаєш від тата, кілько від того часу, як я виїхала, минулося молодого цвіту!.. Казав Стефцьо, що як буде можливе, виїдемо в свояси, а не лишимо і Ромка на чужині. А коли не буде можливе? А поки що туга велика, а чим далі, пригинаюсь.

№ 4

[Доубрава], 14. 9. 1944 р.

Давніше телеграфував до Ромка з Кракова єго знакомий на просьбу Стефка, що Ти маєш паспорт до Ромка. Чекала я на тебе з битьом серця. Твої алярмуючі картки до землі гнули мене. Так само Яньціові і Ліди.

Ромко рушився в дорогу, завернули, не пустили. Тепер не знаємо, де Яньцьо! Стефко писав за Твоєю адресою. Писав Тонько Демчук[7], аванзував на робітника, він виїхав з родиною. Ромко подав твою попередню адресу Стефкові і Тонькові.

№ 5

[Доубрава], 4. 1. 1945 р.

Часто чую, що вже не довго того скитальства, та дай Боже! А поки що чую часто, що ми тут призначені на евакуацію, але я тим не переймаюсь... Як зачне боліти желудок, я зараз лягаю, відтак засипаю, і то вже так від довшого часу. Гризе то Ромка і мене, а ще гризота з Яньцьом, Стефаном. От біда, клопоти! А чи перебути? В Бозі надія!

№ 6

[Доубрава], 19. 3. 1945 р.

Ми тут тяжко, дуже тяжко переживаємо, а ти на місці? Дякую Богу, що ти не з нами. О, Боже, ратуй нас всіх і весь мир терплящий. Хай Бог тебе має в своїй опіці, дитино люба!

№ 7

[Доубрава], 9. 5. 1945 р.

Як ти там, Марусю, з своєю працею? Як твої хлібодавці, чи завше прихильні до тебе? То мені лежить на серці, бо, не дай Боже, відчувати за ревну працю терпке слово. Я все думками при тобі. Часто споминає тебе Ромко. Тож то доля нас всіх розігнала...? Взагалі жодної вісті ні про наших, ні про ваших.

№ 8

[Доубрава], 30. 4. 1947 р.

Люба Марусю! Доживаю 88 рік і оглядаюсь за себе, за минувшим часом і питаю себе, чи ліпше бути чи не бути. Про мого Стефка, а так само про Яньця нічого не знаємо. Я і Ромко живемо не то в тузі, але в розпуці. Часом хочемо мати надію, отак ніби проблеск, що чей-чей Бог мене потішив, що вже знаю про тебе, що люба доня своїх родичів живе. З Лідою переписуємось, вона так само, як і ми, не потішена. Хотіла я, щоб Яньцьо залишився там, де ти була[8]. Вірю в судьбу, що де ким кине. От і судьба зарадила, що можу написати до тебе... Будьмо в добрій надії, що як твої родичі, так мої сини здорові живуть[9].

№ 9

[Доубрава], 11. 7. 1947 р.

Ми много терпимо. Я ніколи не плачу, нині по прочитанню твого листа заплакала, дивлячи перед очима тих найдорожчих нам, о котрих не знаємо, де обертаються. Божа воля. Часом діються чуда, та і ти не трать надії. Бувають хвилі, що думаю, що нашої Саньці[10] ліпше в гробі при боці рідної Бабці[11], она вже спокійна — спить! А на тім світі, куди не обернись — вітер в очі. Коли збуджусь рано, виймаю єї фотографію з коробки, поцілую, скажу — шепну тепле слово і часто маю єї перед очима маленьку. Куди покотилась доля — судьба! Судьбу конем не об'їдеш. Звідатись годі, що чувати з нашими всіми, що позістали, і з тими, що там подались.

№ 10

[Доубрава], 18. 8. 1947 р.

Сумно дивлюсь на той світ Божий, як через мраку... Ми живемо під враженням прикрого переживання. У Ромка переживала мама Ліди[12], щоби їм улекшити що до свободи рухів, а коли вже було гарячо, забрав її до себе. Не годна все докладно сказати, треба було триматись там, де Ти була, триматись хоть під голим небом. Нині три тижні померла нагло (склероза). Ліда була на похороні. На случай смерти дають перепустку. Велика прикрість для нас. Ліда розпачалася. (?) Було то для неї полегшою, що мама єї має похорон правдиво християнський. Ромко повідомив всіх знайомих в околиці українців. Відчуваємо пустку по ній. В щоденнім життю була неоцінена з своїми душевними прикметами і високою інтелігенцією. У тутейших людей позискала симпатію, котрі взяли участь в похороні. І отак нам живесь!

№ 11

[Доубрава], 22. 9. 1947 р.

Стараюсь бути рівнодушна, а не годна здобутись на байдужість. Знай, що думаємо о Тобі, чекаю, що чей-чей побачу Тебе помимо того, що мій вік високий. Маю теплий шаль приготовлений для Тебе.

№ 12

[Доубрава], 23. 9. 1947 р.

Туга зависла над нашою родиною мов мрака, а ми споглядаємо, що чей-чей розирениться. Четвертий рік не знаємо одне про другого, а я з великої туги хапаюсь якого-небудь заняття, а ту вже 89 рік мого проживання. А хотіла би я ще прожити, але і для тебе, моя дитинко, щоб я бодай листовно.

№ 13

[Доубрава], 1. 1. 1948 р.

...Якби не безмежна туга за своїми, за рідною землею, то в тих відносинах, в яких найшлася, можеш добре жити, порівнявши з тим, як було в Відні... Воля Божа, прийшов час терпіти на людство, мусимо покоритись. Ми жиємо тихо в своїм терпінню. Ромко працює, а я штуркаю, стараюсь бути все зайнята, ніби ще щось іглою длубаю, а вже радше прятаю, потрошки дещо виперу, а понад то читаю одним оком, читаю переважно по-чеськи, найчастіше заглиблююсь в астрономію, постарався Ромко. Є добре видання з англійського на чеське. Значиться перебуваю більше думками в всесвітах, як на землі. Ми не маємо жодної вістки про наших ані про Твоїх. Мені три місяці переступило на 89-тий рік!

№ 14

[Доубрава], 2. 9. 1949 р.

Трудно, Дитино, зачинати мені тепер писати про д[октора] Франка, твого батька і тету Кобринську. Таж то є вже так вичерпуючо використано проф[есорами] Возняком, Лукіяновичем. Та недурно тільки разів приїздив до мене Лукіянович. То всьо в великім порядку. Твої предки по мамі, як прадід о. Іван Озаркевич[13], пра-пра твій дід о. Іван Озаркевич[14] і бувший колись парох Коломиї. Тож то про них пам'ять не загине в їх народі. Твоя тета Єроніма Величкова[15], про її заслуги свідчить музей в її вітчині. Про твою бабку[16] д[окто]ра Франка було видання ширше в Америці (а чи в Канаді, точно не знаю), знаю, що бабка була поіритована на проф[есора] Возняка. Повість вийшла під заголовком „50 днів", автор Лукіянович. Там мою особу симпатично представив з часів першого арештування поета Франка, з тих часів, коли то польська шляхта старалась здекридовати українців перед австрійським урядом...

№ 15

[Доубрава], 2. 9. 1949 р.

Тобі подаю для твоєї відомості, щодо твоїх предків для того, що вже два рази допитується. Отож пам'ять по них не загине, але людство заслужене чи не заслужене кладе ся верствою до землі. Сказати: ого! і свиснути в пальці. Ось, колись була я молодою, а тепер? Дивуюсь, що ще якось ніби пишу не довиджуючи... Вістей нема жодних ні про ваших, ні про наших.

№ 16

[Доубрава], 8. 2. 1950 р.

Пишу по довшім часі з причини мого недомагання душевно-тілесного. Борються мої старечі літа з журбою. Ах коби то так я тебе мала при собі,

оскільки було би мені відрадніше... Ромцьо хворий. В санаторії. До виздоровлення далеко, як пише доктор. Най не відступає тебе Боже благословенство. Твоя бабця.

№ 17

[Доубрава], 16. 5. 1950 р.

Пам'ятай, що Ти з Ромком дуже близька родина, як мене не стане, контакт Ваш най лучить вас з моїм духом. О, діти, діти, чом Ви так розсіялися! Щоби Ромка підтримати на дусі, часто повторюю, що прийшов час людського терпіння, котре датується від 1914 р. А що та перша война дала нам терпінь і я ще жию, а кількох найближчих нема. Гай-гай — 90 і $^1/_2$ літ!

* * *

На багатьох листах Михайлини є дописки Романа Іванця, а то й цілі листи, писані його рукою. Ось деякі уривки з них:

„Шкода, що не можеш бути у нас. Тобі було би відрадніше і нам з Тобою краще. Де будеш — пиши! Як би було можливо, то я би найрадше спровадив тебе до себе. Прикро нам, що вмерла пані Паращукова — мала 77 літ. Не думай, що Ти сама, ми все думками з Тобою". (18. 8. 1947 р.)

„Я живу у великій тузі за Янцьом і Стефаном й чим дальше, тим більше відчуваю їх брак". (22. 9. 1947 р.)

„Не маємо жодних вістей... Я сам в праці від рана до ночі. Тут є ще трохи післявоєнний недостаток лікарів. ...Ми все думками з Тобою та просимо Бога, щоб і дальше держав над Тобою охоронну руку". (13. 8. 1948 р.)

„Мамця зломила собі ногу. Упала в кухні на підлогу та зломила стегно високо над суглобом. Вже лежить дев'ять тижнів з ґіпсом. Є то мука, але мамця держиться, богу дякувати, добре та зносить свій хрест терпеливо". (1. 1. 1949 р.)

„Мама пише тепер свої спомини та те, що пригадує собі з оповідань старших від себе людей". (6. 7. 1949 р.)

„Мамці, як знаєш, нога загоїлася, але є на 6 см коротша, так що ходити не може. Має візочок, так що у вільних хвилях перевезу мамцю по покоях — є то сумні кінцеві роки мамціного життя. При всім нещастю подивляю мамцю, що фізично й морально так добре держиться... 90-літня старушка, як сама знаєш, стільки горя перебула в своєму житті". (29. 7. 1949 р.)

І тут бачимо іронію долі. Листи Михайлини Іванець до дітей і дітей до неї згоріли у Миклашеві в Україні та Доубраві у Чехословаччині. Натомість збереглися листи Михайлини до внучки Марії в Канаді. І з Канади вони повернулися в Україну, а з України назад у Чехословаччину, де уривки з них публікуємо.

Листи Михайлини та Романа Іванців до Івана Панькевича[17]

№ 1

[Доубрава, кінець 1956 — початок 1957 р.]

Прочитала я з увагою „Іван Франко“[18]. На то скажу от що: Як ми були вже в Миклашеві[19], повідомив мене одного разу п[ан] Струтинський[20] — професор гімназіальний, що приїде перевести зі мною інтервйо. Було то, здаєсь, 1933 р. Перед вже пару літами[21] порозумівалася я з п[аном] проф[есором] Возняк[ом][22] через свого сина Стефана[23] або листовно. Сестра Ольга[24] ще жила, виконувала о що п[ан] Возняк просив (листи, фотографії); виконувала з великим жальом, коли давала листи, котрі все мала коло себе і прочитувала. Фотографія була то білетова, коли Франко був в осмій гімна[зії], перед матурою. На однім кріслі сидить мій брат Ярослав[25], а на другім єго товариш Іполит Погорецький[26] з 4-тої Василіани[27]. Франко стоїть посередині за кріслами і тримається руками за одне і друге опертя крісла. Ту фотографію все мала при собі і з великим терпінєм розставалася з нею. П[ан] Струтинський від'їхав на другий день і зараз появилась в газеті (не пригадую в якій, ніби, „Діло“) дуже прихильна згадка про мене.

В тих часах, як німці розбили Польщу, а совєти заняли Галичину[28], повстало велике заінтересоване що до того любовного драмату. Приїздив до мене кілька раз п[ан] профе[сор] Лукіянович[29], пізнійше було у мене кількох совєтів, просили (сестра вже не жила), щоби я їм написала про сестру з посьлідних літ єї житя. Ходили на єї гріб, зробили закид, що нема помника; я об'яснила, що воєнні заворушіня, хороба зятя[30] і дочки[31]; поки що не можливо було занятись. Сказали: вглянуть в то, зробиться. Мали в проєкті зробити екскурзію до Лолина[32] в Долинськім повіті — від Долини на всхід вглуб Карпат 3 милі. Побачити то село, де Франкові усміхалась доля. Бути на гробі мого тата[33] — до неможливости без чутя, деспотичного. Не було жодної квестії, щоби ту Франка любов замазувати п'ятьма любовами до якихось видуманих. Хорий, маючи хору жінку, діти, до котрих чей же був прив'язаний. Та одна любов в нім тліла, котра проблискувала теплим промінєм як в єго, так єї житю зпоза темної чорної хмари злидні[в] людського терплячого житя.

З тих споминів, що лиш я передала з тих всіх літ, було би пару томів. Но а листи їх? А предцінь они переписувалися, коли була замужньою. О тім знав єї муж і загально в родині зналось, окрім тата. П[ан] професор Лукіянович повість написав; приїздив до мене по всякі вказівки: як дім був уряджений, кий розклад дому і т. д. і т. п. Вже сам титул повісті вказував, що та повість буде слабонька.

1896 р. ми перепроваджувались до Ременова[34]; я писала до сестри з Белзця[35] в Равськім повіті, де булисьмо штири літа; на то пише до мене сестра: Радісна ваша зміна обставин, але і я відчувала в тих часах дивне миле чувство з причин „Зів'ялого листя“[36]. Загальне було переконанє, що якби не було тої трагічної любови, не було би і „Зів'ялих листів“. Я вичерп[но] із його много подала спомин[ів] правдивих для самої правди,

таж то пережитий драмат великих терпінь. [Не калічте го!]*. Най не калічать[37].

№ 2

Дубрава, 24. XII. [1954 р.]

Дорогі!

Дякуємо щиро за желання та рівнож бажаємо з Новим Роком всего найліпшого та кожному доброго здоровля.

Мамця перейшла вже 95 рік та держиться, дякувати Богу, добре, тільки вже дуже слабо бачить, так що вже довго читати не може. Моє здоровля не дуже в порядку. Маю високе тиснення та часті болі у серця. Мій стан здоровля такий, що є небезпека удару серцевого або мозкового. Я сам беру свій стан спокійно, тільки є то неприємне зі взгляду на Мамцю. Зрештою деякі живуть довго і з такою загрозою для життя.

Пересилаю до Вашої диспозиції фотографію Fr. Řehoŕa[38], що була у нашому альбомі. Мамця за молоду одержала її від Павлика[39]. Мамця розказує про це ось що:

Коли Ів. Франко був на першім році філософії, приїхав до Лолина з Павликом (І. Франко був тоді „по слові"[40] з сестрою Мамці Ольґою**). Ів. Франко ставав з Павликом о 4-ій рано. Франко ішов на гриби, а Павлик ходив по селі по господарах та списував пісні та при цьому „бунтував" людей проти священика. Як скінчився май, вони від'їхали, а за якийсь час Павлик написав до Мамці листа на чотири повні сторони, де Мамцю дуже вихвалював. „Ваші родичі повинні мати собі за честь мати таку дочку",— керує (уживаю Мамциного виразу) Мамцю до поступу. В кінці каже Мамці відписати того листа, оригінал лишити собі, а йому віділати відпис.

Мамця так зробила в сусідстві, думала, що Павлик „стараєся" о Мамцю. По якімсь часі прислав Павлик Мамці фотографію Fr. Řehoŕa з пропозицією, щоби Мамця вийшла за Řehoŕa замуж. Дуже його хвалив. Мамця Fr. Řehoŕa не знала особисто, ніколи його не бачила та відписала, що ні. Řehoř знав Мамцю тільки з оповідання Павлика та фотографії та інтересувався Мамцею під впливом Павлика. Таким способом фотографія Fr. Řehoŕa дісталася до нашого альбому.

Дуже нам приємно, що Ви до нас відізвалися.

Щиро здоровимо

Ромко

№ 3

[Доубрава], 3. 1. 1955 [р.]

Дорогі!

Листів від Павлика Мамця вже не має та точніше не пригадує собі зміст його листів.

---

* Речення у квадратних дужках в оригіналі перекреслене.

** Заручений.

Антон Дольницький[41] не відігравав жодної ролі у справі Франка та тети Ольги. Мамця відносилася до Ант[она] Дольницького критично через ось що: Дольницький був заручений з Йозефою Охримовичівною[42] та впливав на неї в антирелігійному дусі. Між иншим, радив їй брати до церкви на службу Божу місто молитвенника якусь белетристику до читання. Але після арештування Ів. Франка зараз же післав їй гарний молитвенник. Видно, був дістав страх, щоби на него не впало підозріння зі „соціялізму". Це було зробило на Мамцю неприємне враження. Ів. Франкови Мамця цього ніколи не сказала. Франко був арештований кілька разів й австр[ійська] поліція за ним дуже слідила (це пишеться також в публікаціях М. Возняка). За побуту Мамці у посла Ів. Озаркевича[43], пароха в Болехові[44], заїхали туди були в 70 роках м[инулого] ст[оліття] два чи три Українці з України, а сестра одного з них задержала як була на лічені в Спасі[45] коло Самбора. Кобринська, Мамця та Геромка Озар[кевич] (пізніше Величкова)[46] писали до неї, щоби приїхала до Болехова. Тоді був намісником гр[аф] Барені. В короткому часі були ті Українці арештовані австрійською поліцією та в зв'язку з тим і Франко, що був тоді у Львові. Кобринська мала тоді кореспонденцію від Драгоманова, О. Пчілки й інших. Мали страх, щоби не прийшла ревізія, а листи шкода було нищити. Тоді Мамця зашила ті листи до т. зв. „куфру" (що був тоді в жіночій моді) та носила ті листи зашиті. Згадує Мамця часто та багато про Франка. Та цей матеріял[47] вже мав до диспозиції М. Возняк. Одержав його від Мамці через Лукіяновича та М. Струтинського, що приїздили часто до Мамці в справі споминів про Франка до Миклашева. Лукіянович мав забрати стіл до музею, на якому писав Іван Франко підчас відвідин в Лолині (між іншим, „Захара Беркута"). Та чи забрав пізніше, не звісно (події воєнні). Чи Лукіянович ще жиє? Хотів би я дістати укр[аїнську] літературу, та в Остраві єї немає. Чи є можливість в Празі? Знаю, що є у Пряшеві.

Сердечно здоровлю Вас

Ваш Роман та Мамця

ПРИМІТКИ

1. Ці листи із чеського містечка Доубрава біля Карвіна є, мабуть, єдиним збереженим документом про життя Михайлини Іванець-Рошкевич у Чехословаччині. Марія Дем'янчук, висилаючи їх директорові Музею Івана Франка у Львові Романові Гораку, долучила до них супровідний лист, у якому, між іншим, писала: „В залучені висилаю Вам всі листи, які бабця писала до мене по мойому виїзді із дому. Знимок жодних не маю, це все пропало в Миклашеві". Марія Дем'янчук — внучка Ольги Рошкевич-Озаркевич, остання представниця роду Рошкевичів. До 1941 р. працювала у Львові книговодом у кооперативі „Народна торгівля", від травня до серпня 1944 р. — у Жеґестові у Польщі, пізніше — у Словаччині та Австрії. Від 1978 р. живе у Канаді. Після Другої світової війни радянські органи влади спалили на подвір'ї плебанії у Миклашеві родинну бібліотеку та архів Рошкевичів разом з картинами Івана Іванця. За запозичення листів та дозвіл на їх публікацію дякую директорові Музею Івана Франка у Львові Романові Гораку.

2. З Миклашева.

3. Ромко, Яньцьо, Стефко — пестливі, здрібнілі імена синів Михайлини Іванець Романа, Івана та Степана.

4. Батьки Марії були в УПА. Обоє померли у 1946 р.

5. Син Михайлини Степан служив в УПА на території Польщі.

6. Таня — служниця на плебанії у Миклашеві.

7. Демчук Антон — родич Іванців. Жив в Остраві.

8. У Відні.

9. У той час ні батьки Марії, ні сини Михайлини уже не жили. Та вони про це не знали.

10. Іванець Софія — наймолодша дитина Михайлини. Померла в ранньому дитинстві.

11. Мати Михайлини — Марія Руденська.

12. Паращук Софія (1870—1947) — мати Ліди Іванець.

13. Озаркевич Іван (1926—1903) — галицький громадський діяч, посол до австрійського парламенту, голова 220-членної делегації до австрійського цісаря (1893).

14. Озаркевич Іван (1794—1854) — громадський діяч і письменник, ініціатор українського театру в Галичині, співредактор „Зорі Галицької".

15. Озаркевич-Величко Єроніма — сестра Наталії Кобринської.

16. Ідеться про Ольгу Рошкевич, замужем — Озаркевич.

17. Панькевич Іван (1887—1958) — український мовознавець та громадський діяч, уродженець Галичини, дослідник мови і культури Закарпаття, доцент Карлового університету в Празі, дійсний член НТШ. По дружині родич Іванців. У зв'язку з підготовкою святкування століття від народження Івана Франка він наприкінці 1954 р. звернувся до Михайлини Іванець з проханням написати спогади про її та сестри Ольги взаємини з І. Франком. Михайлина за посередництвом сина Романа відмовилась, посилаючись на те, що написала їх ще у 1920-х роках для професора М. Возняка, який їх використав у своїх працях про І. Франка. Дещо про ці взаємини вона все ж таки розповіла синові Романові, а той ці фрагменти переповів у двох листах до І. Панькевича.

Наприкінці 1956 або на початку 1957 р. І. Панькевич надіслав Михайлині щойно виданий збірник „Іван Франко у спогадах сучасників" (Львів, 1956), у якому були опубліковані і спогади Михайлини Іванець-Рошкевич, на жаль, у значно спотвореній формі. Недатований лист Михайлини Іванець, писаний олівцем на одному аркуші пожовклого обгорткового паперу з обох боків, є її відгуком на цю публікацію. Публікуємо його вперше разом з двома листами Романа Іванця, написаними за дорученням мами, а може, й під її диктовку. Дочка І. Панькевича М. Дольницька подарувала ці листи мені разом з іншими матеріалами з архіву свого батька.

18. Йдеться про книжку „Іван Франко у спогадах сучасників". Упорядкували її О. Дей і Н. Корнієнко (Львів, 1956.— 595 с.). У ній на сторінках 128—146 опубліковано „Спогади про Івана Франка" Михайлини Рошкевич.

19. Миклашів — село Львівського повіту (1830 мешканців у 1939 р.), у якому після смерти свого чоловіка 1922 р. до виїзду за кордон у 1944 р. жила Михайлина Іванець разом з сестрою Ольгою.

20. Струтинський Михайло (1888—1941) — журналіст і громадсько-політичний діяч, посол до польського сейму. Вбитий більшовиками у Львові у червні 1941 р.

21. У 1926 р.

22. Возняк Михайло (1881—1954) — український літературознавець, професор Львівського університету, дійсний член УВАН та НТШ.

23. Іванець Степан — середущий син Михайлини Рошкевич, адвокат, загинув на території Словаччини як воїн УПА у 1945 р.

24. Рошкевич Ольга (1857—1935) — у 1879 р. вийшла заміж за Володимира Озаркевича (1853—1912), пароха у Миклашеві.

25. Рошкевич Ярослав-Яків (1858—1904) — брат Михайлини й Ольги — пізніше комісар поліції у Бродах (від 1895 р.). Під час навчання у Дрогобицькій гімназії (1867—1875) його інструктором був І. Франко.

26. Погорецький Іполит (1859—1934) — однокласник І. Франка у Дрогобицькій гімназії, син Йосифа Погорецького, священика у Вацовичах та Ведляжі.

27. З четвертого класу гімназії отців василіян у Дрогобичі.

28. Вересень 1 939 р.

29. Лукіянович Денис (1873—1965) — український письменник та літературознавець, професор гімназії та Львівського університету (з 1939 р.).

30. Мається на увазі зять Михайла Рошкевича — Володимир Озаркевич.

31. Йдеться про дочку Михайла Рошкевича Ольгу, дружину Володимира Озаркевича.

32. Лолин — село в повіті Долина (1110 мешканців у 1939 р.) нинішньої Івано-Франківської области, в якому від 1864 р. до смерти священиком був Михайло Рошкевич (1830—1886).

33. Ідеться про Михайла Рошкевича.

34. Ременів — село у Львівському повіті (1760 мешканців у 1939 р.).

35. Белзець — село у Равському, пізніше Золочівському повіті (1740 мешканців у 1939 р.).

36. „Зів'яле листя" — збірка інтимної лірики І. Франка, написана під впливом його любови до Ольги Рошкевич. Уперше надрукована у Львові 1896 р. Окремі вірші друкувалися 1891 р. у львівській „Зорі" (№ 17—21).

37. Михайлина Іванець мала на увазі спотворені місця у своїх „Спогадах про Івана Франка", опублікованих у згаданому збірнику (див. примітку 18).

38. Ржегорж Франтішек (1857—1899) — чеський етнограф, дослідник народного побуту і фольклору в Галичині, де жив у 1877—1890 рр. (понад 120 статей).

39. Павлик Михайло (1853—1915) — західноукраїнський письменник, публіцист та громадський діяч, співзасновник та голова Української радикальної партії.

40. Рошкевич Ольга (1857—1935) — сестра Михайлини, наречена І. Франка.

41. Дольницький Антін (1853—1954) — галицький громадський діяч, суддя найвищого трибуналу у Відні, редактор журналу „Друг".

42. Охримович Йозефа — мабуть, дочка Івана Охримовича (1853—1922), греко-католицького священика, автора популярних книжок.

43. Озаркевич Іван (1826—1903) — громадський діяч, посол до галицького сейму (1867—1876) і до австрійського парламенту (1873—1891).

44. Болехів — місто у повіті Долина (11700 мешканців у 1939 р.) Івано-Франківської области.

45. Спас — курортне село Старосамбірського району Львівської области (550 мешканців у 1939 р.).

46. Кобринська Наталія (1851—1920) та Озаркевич Єроніма — дочки Івана Озаркевича.

47. Маються на увазі спогади про Івана Франка.

ЙОЗЕФ СТРЖИҐОВСЬКИЙ — МИСТЕЦТВОЗНАВЕЦЬ, ВІДОМИЙ СВІТУ, НЕВІДОМИЙ УКРАЇНІ

Кінець XIX — початок XX ст. позначені підвищеним інтересом учених різних країн до етнографії, мистецтва і архітектури українців. Після захоплення дерев'яною сакральною архітектурою, яке почалося зі середини XIX ст., уже на початку XX ст. з'явилися різні гіпотези щодо генези української сакральної архітектури. Ці гіпотези умовно можна звести до двох принципових поглядів на походження нашого дерев'яного сакрального будівництва: перший — воно похідне від сакрального будівництва іншої культури чи культур, їх поєднання й не має власної лінії розвитку; другий — воно автохтонне, має свої архітектурні форми і традиції храмового будівництва.

Більшість учених на початку XX ст. схилялися до думки, що українське сакральне будівництво виводиться від „високих культур". Згідно з цим поглядом, сакральне будівництво в Україні було похідне від норвезького (А. Вольфскрон, 1858; М. Ковальчук 1885—1886; В. Дідушицький, 1883; Дітріхсон, 1893; Е. Голубинський, 1908), індійського (Е. Солецький, 1882; В. Дідушицький, 1886), сирійського (А. Даль, 1874), моравського, польського (А. Уваров, 1876; В. Суслов, 1889), молдавського (К. Ромсторфер, 1888), західноєвропейського (В. Залозецький, 1939; Ю. Бабій, 1939), готично-німецького (В. Миськовський, 1880).

Офіційно визнаною стала теорія про вирішальну роль у становленні давньоруського зодчества візантійського культуртреґерства X—XI ст. (М. Ковальчук, 1885; Ю. Захарієвич, 1885; М. Соколовський, 1895; В. Луцкевич, 1898; В. Антонович, 1871; Д. Антонович, 1923; В. Миськовський, 1880; В. Залозецький, 1926 та ін.).

Низка вчених — і таких була меншість — науковими дослідами, проте, доводила, що українське сакральне мистецтво — автохтонного походження (Я. Головацький, 1871; Г. Павлуцький, 1905; Д. Щербаківський, 1921; Ф. Шміт, 1919; О. Новицький, 1927; М. Драґан, 1937).

Чи не найширше й оригінальніше серед цих учених трактував генезу українського сакрального будівництва професором Й. Стржиґовський, який, за М. Драґаном, був борцем „за східне походження хрис-*

---

* У німецькомовних виданнях — J. Strzygowski; україномовних 1920—1930 рр.— Й. Стржиговскі, Стржиговський; у російському перекладі книжки Ж. Базена „История истории искусства" (1994) — Й. Стшиговский.

тиянського будівництва та гарячий оборонець ваги й широкого значення північно-європейського дерев'яного будівництва". На його думку, „дерев'яне будівництво має старі предхристиянські традиції..."[1] *Професор стояв на тому, що українське сакральне будівництво має свої, не запозичені архітектурні форми, і ці форми збережені ще з арійського будівництва, а не перейняті під впливами з мурованого будівництва. Це була смілива гіпотеза, бо ж на той час не було археологічних досліджень княжої доби, мало було відомо про старі архітектурні форми України, не велися етимологічні дослідження будівельної термінології. Вона мала важливе значення для дальших досліджень, тому що викликав її у наукових працях провідний у Європі спеціаліст з історії мистецтва, який зажив великого авторитету серед дослідників і немало зробив для вивчення слов'янського мистецтва. До того ж гіпотеза зародилася у Віденській школі мистецтв, яка на початку XX ст. була європейським центром нових напрямів вивчення мистецтва. У цій школі, яка існувала при Віденському університеті, працювали мистецтвознавці зі світовими іменами: Франц Віккгоф, Алоїз Ріґль, Юліус фон Шлоссер, Фріц Заксль (засновник інституту Варбурґа в Гамбурзі), Макс Дворжак, урешті, сам Йозеф Стржиґовський.*

Відомостей про Йозефа Стржиґовського немає в українських енциклопедіях. Про нього лише згадують у своїх працях В. Січинський, за яким „І. Стржиговський в праці про вірменську архітектуру виводить українське будівництво ще з передхристиянської доби і знову відновлює теорію про впливи Сходу, сей раз Вірменії та Індії"[2]*, та М. Драґан, який дуже шанував Й. Стржиґовського і часто у своїх дослідженнях викладав його думку щодо передхристиянського походження архітектурних форм нашої церкви, зазначаючи, що вона дістала „свою форму від маздаістичної святині вогню, яка, власне, вимагала з культових оглядів цього лучистого укладу просторів навкруги осереднього квадрату. Поруч культу вогню міг існувати культ сходячого сонця, отже, тридільна церква (з трьох квадратів підряд), зорієнтована зо сходу на захід, може крити в собі традиції святині, присвяченої культові сонця. Ця форма не могла повстати під захід цими вимогами довжини, як думає Залозецький, бо вона вже існувала, припускає Й. Стржиговський, заки впливи зачіпили Україну"*[3]*. В радянські часи лише С. Таранушенко згадав одним реченням, що Й. Стржиґовський дотримувався сміливої гіпотези, за якою „в українському церковному будівництві збереглися дохристиянські, чисті прастарі форми..."*[4]

Неординарна біографія цього вченого заслуговує на окремий виклад. Ми ж спинимося на його науковій спадщині, яка нині в Україні майже незнана.

Наукові праці Й. Стржиґовського з'являються на початку XX ст., коли він працював в університеті міста Граца. Й. Стржиґовський був доктором філософії, професором. Спеціально для нього у 1905 р., коли

---

[1] Драган М. Українські дерев'яні церкви: В 2-х ч.— Львів, 1937.— Част. 1.— С. 7.

[2] Січинський В. Дзвіниці і церкви Галицької України XIV—XIX ст.— Львів, 1925.— С. 32.

[3] Драган М. Українські дерев'яні церкви...— С. 8.

[4] Таранушенко М. Монументальна дерев'яна архітектура лівобережної України.— К., 1976.— С. 13.

Ф. Віккгофа замінив Ю. Шлоссер, була створена кафедра у Віденському університеті. У своїх численних монографіях Й. Стржиґовський любив підкреслювати, що він „Lehrkanzel Strzygowski des I Kunsthistorichen Instituts der Universität Wien".

У 1910-ті роки з участю Й. Стржиґовського було розпочате видання „Всесвітньої історії мистецтва". Як нам відомо, побачило світ 42 томи цієї серії. Й. Стржиґовський до цього багатотомного видання написав V, IX/X, XV, XX, XXV, XXX, XXXV, XXXIX, XL томи. Темами його досліджень були: „Алтай—Іран і переселення народів"[5]*, „Будівельне мистецтво Вірменії і Європи"*[6]*, „Походження християнського церковного мистецтва"*[7]*, „Криза гуманітарних наук"*[8]*, „Індійська мініатюра в палаці Шенбрун"*[9]*, „Образотворче мистецтво сучасности"*[10]*.*

З ініціативи Й. Стржиґовського університет також досліджував історію голландського[11]*, австрійського*[12] *містобудівництва; проблеми простору в давньохристиянському мистецтві*[13]*; питання формування будівельного мистецтва та будівельної пластики*[14]*; мистецтво і ландшафт*[15]*, змістові проблеми в історії мистецтва*[16]*.*

Паралельно з „Всесвітньою історією мистецтва" Й. Стржиґовський видає низку монографій, які представляє як внесок у теорію мистецьких досліджень. Нам відомо сім монографій із цієї серії, із яких чотири написав Й. Стржиґовський. Дві з них він видав у співавторстві. Загальний інтерес становлять теоретична праця з мистецтва „Kunde, Wesen und Entwicklung" (1922), написана в співавторстві з професорами І. Дізом, К. Гінхартом, Х. Глюком, Ф. Плутцаром, М. Стіасснимта І. Веллезцем, яка стосується теорії суті та розвитку мистецтва[17]*, а також „Der Norden in der bildenden Kunst Westeuropas" (1926)*[18]*, що складається з розділів „Язичницька старина", „Християнське мистецтво перед роком 1000" і „Християнське мистецтво після 1000 року" і представляє північне мистецтво. В цій монографії*

---

[5] Strzygowski I. Altai-Iran und Völkerwanderung. Ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Wander und Nordvölker in die Treihauser geistigen Lebens.— Leipzig, 1914.

[6] Strzygowski J. Die Baukunst der Armenier und Europa. Ergebnisse einer vom I. Kunsthistorischen Institut der Wiener Universität 1913 durchgeführten Forschungsreise.— Wien, 1918.

[7] Strzygowski J. Ursprung der christlichen Kirchenkunst. Acht Vorträge der Olav-Petri-Stiftung. Upsala.— Leipzig, 1920.

[8] Strzygowski J. Die Krisis der Geisteswissenschaften.— Wien, 1923.

[9] Strzygowski J. Die indischen Miniaturen im Schlosse Schönbrunn.— Wien, 1923.

[10] Strzygowski J. Die bildende Kunst der Gegenwart.— Wien, 1923.

[11] Eisler M. Die Geschichte eines holländischen Stadtbildes (Kultur und Kunst).— Haag, 1914.

[12] Eisler M. Historischer Atlas der Wiener Stadtbildes.— Wien, 1919.

[13] Berstl H. Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei.— Bonn; Leipzig, 1920.

[14] Novotny F. Romanische Bauplastik in Osterreich.— Wien, 1929.

[15] Schwieger J. Kunst und Naturtatsachen.— 1925.— T. 1; 1928.— T. 2; 1929.— T. 3.

[16] Petranu C. Inhaltsproblem und Kunstgeschichte.— Wien, 1921.

[17] Strzygowski J. Kunde, Wesen und Entwicklung / Mit Beiträgen von E. Diez, K. Ginhart, H. Glück, F. Plutzar, M. Stiassny, E. Wellesz.— Wien, 1922.

[18] Strzygowski J. Der Norden in der bildenden Kunst Westeuropas. Heidnisches und Christliches um das Jahr 1000 / Mit Beiträgen von B. Brehm, E. Klebel, F. Wimmer, J. Schwieger.— Wien, 1926.

Й. Стржиґовський уперше показує значення дерев'яного будівельного мистецтва Півночі в історії європейського мистецтва; розглядає дерев'яне сакральне мистецтво Східної Європи; наводить приклади сакрального будівництва України; вводить у науковий обіг нові матеріали з ділянки сакрального дерев'яного будівництва. Особливе зацікавлення у цій монографії викликає теорія професора Йогана Швіґера про розвиток мистецтва на Євразійському континенті, яка представлена також графічно.

Треба вказати, що професор Йозеф Стржиґовський був різностороннім ученим, його перу належить, зокрема, книжка, присвячена ландшафту „Landschaft in der Nordischen Kunst“[19]*. Й. Стржиґовський зробив найбільший внесок, мабуть, у створення німецької енциклопедії будівельного мистецтва у 4-х томах, до якої написав сотні статей*[20]*. Це унікальне видання містить близько 10 тис. статей з історії архітектури всіх країн світу.*

Йозеф Стржиґовський був науковим консультантом багатьох видань. Учені мали за честь писати, що монографія вийшла з його участю. Він зумів об'єднати дослідників, які зробили важливий внесок у вивчення історії мистецтва світу.

Професор Й. Стржиґовський переймався рівнем наукових досліджень. Розуміючи, що залежить від перебудови системи навчання, він 1928 р. видав монографію „Forschung und Erziehung“, у якій пропонує методику викладання історії мистецтва та підготовку вчених з історії мистецтва[21]*. Разом із М. Дворжаком, Ю. фон Шлоссером Й. Стржиґовський багато доклався до підготовки другого покоління учених: Пауля Кауфмана (історик неокласичної архітектури), Ернста Кріса та Гомбріха, які збагатили віденську школу психоаналітичними та іншими методами дослідження мистецтва.*

На Заході мистецтвознавця Й. Стржиґовського знають як ученого, який перший поставив під сумнів творчі можливості римської цивілізації у формуванні мистецтва Європи та світу. Його книга „Схід чи Рим?“ після виходу 1900 р., за словами французького вченого Жардена Базена, „мала ефект розірваної бомби“[22]*. Щоб належно оцінити внесок Й. Стржиґовського в науку, пише він, „не слід забувати про те, що у часи його роботи над монографією „Схід чи Рим?“ візантійське мистецтво розглядалось як результат деградації мистецтва Риму, яке у свою чергу вважалося наслідуванням грецького мистецтва. Заслуга вченого полягає у тому, що він показав абсолютно оригінальний характер візантійського мистецтва, покликаного до життя особливим східним світосприйняттям, яке належить до найбільш піднесених досягнень людства“*[23]*. Ця монографія „дає більше матеріалу для роздуму“*[24]*, ніж*

---

[19] Strzygowski J. Landschaft in der Nordischen Kunst.— Leipzig, 1922.

[20] Wasmuths Lexikon der Baukunst: In 4 Bd.— Berlin, 1930—1932.

[21] Strzygowski J. Forschung und Erziehung. Der Neuaufbau der Universität als Grundlage aller Schulverbesserung. An den Verfahren der Forschung uber bildende Kunst erörterf.— Stuttgart, 1928.

[22] Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней / Посл. и общ. ред. Ц. Г. Арзаканяна.— Москва, 1994.— С. 127.

[23] Там само.— С. 129.

[24] Там само.— С. 124.

дослідження його опонентів з Віденського університету Ф. Віккгофа та А. Ріґля, з якими він стояв на протилежних засадах щодо походження та формування мистецтва Європи. До Й. Стржиґовського було заведено вважати, що Рим є епіцентром розвитку ранньохристиянського мистецтва, з якого воно поширилося по всій Європі та Середземномор'ю. Всю історію середньовічного мистецтва попередники ученого виводили з римського джерела. Й. Стржиґовський гостро розкритикував цей погляд і довів, що важливі осередки ранньохристиянського мистецтва були не в Римі, а у великих містах, заснованих в епоху еллінізму, в Ефесі (Мала Азія), Антіохії (Сирія), Александрії (Єгипет). Це він зробив на основі незаперечних даних, шляхом дослідження мистецтва Сходу: сирійського[25]*, іранського (ісламського), японського (буддійського)*[26]*, індійського*[27] *та вірменського*[28]*.*

Й. Стржиґовський встановив, що на Сході сформувались дві іконографічні традиції, які протягом багатьох віків були каноном християнського мистецтва (символічно-офіційна та історична), і довів, що мистецтво катакомб не є абсолютно оригінальним, воно має коріння у похоронних обрядах різних сект Сходу — фригійців, есеїв, мітраїтів і євреїв. За дослідженнями Й. Стржиґовського, Іран був скарбницею основних будівельних прийомів, якими користувалися спочатку майстри римського, пізніше візантійського та романського мистецтва. Іран відіграв у мистецтві християнського світу, який зароджувався, ту саму роль, що Еллада — у мистецтві християнства.

Велике значення Й. Стржиґовський надавав вивченню стародавнього мистецтва, яке студіював протягом тридцяти років. Він вивчав дохристиянське і ранньохристиянське мистецтво Півночі Європи, зокрема вікінгів, старослов'янське, іранське, вірменське. Дослідник уважав, що вивчення дохристиянських мистецтв дасть змогу з'ясувати генезу багатьох явищ, дасть відповідь на багато питань в історії мистецтв.

Шукаючи джерела західного мистецтва, Й. Стржиґовський дійшов висновку, що його початки також пов'язані з північним дерев'яним будівництвом. У Норвегії, Україні, Словаччині, Польщі, Англії й на півночі Франції з досить давніх часів володіли мистецтвом дерев'яного будівництва, яке стало підвалиною для готичного мистецтва.

Особливу увагу Й. Стржиґовський приділяв темі слов'янського мистецтва. У 1927 р. в багатотомній серії „Всесвітня історія мистецтва" окремий XXXIX том він присвячує хорватському мистецтву[29]*.*

1929 р. Й. Стржиґовський видав важливу працю для вивчення генези українського сакрального мистецтва — „Die Altslavische Kunst", яка була XL томом серії „Всесвітня історія мистецтва"[30]*. За його сприяння*

---

[25] Див.: Glück H. Der Breit- und Langhausbau in Syrien auf Kultur — geographischer Grundlage.— Heidelberg, 1916.

[26] Див.: With K. Buddhistische Plastik in Japan bis zum Beginn des 8. Jahrhunderts. Ergebnisse einer 1913—1914 von I. Kunsthistorichen Institut der Wiener Universität (Lehrkanzel Strzygowski) nach Ostasien unternommenen Forschungsreise.— Wien, 1923.

[27] Див.: Kramrisch S. Grundzüge der indischen Kunst.— Helleran, 1925; Gluck H. Der indischen Miniaturen des Hamzä-Romanes.— Wien, 1925.

[28] Див.: Schwieger J. Armenische Kunst. Elemente des Bauens und Schmückens von und nach Jahre 1000.— Wien, 1930.

[29] Strzygowski J. O razvitku starohrvatske umjetnosti.— Zagreb, 1927.

[30] Strzygowski J. Die Altslavische Kunst.— Ausburg, 1929.

почалося вивчення мистецтва коптів[31]. *З європейських учених Й. Стржиґовський перший віддав належне українському дерев'яному будівництву, вказав на його важливе значення в історії мистецтва.*

Цінна для дослідження дерев'яного сакрального будівництва України також монографія із цієї серії „Die Holzkirchen in der Umgebung von Bielitz-Biala“[32], *яка завдяки дослідженням професора Й. Стржиґовського розширила географію досліджень дерев'яного сакрального будівництва на Захід.*

Публікував професор свої праці також англійською мовою[33]. *Наукова спадщина Й. Стржиґовського велика. Його ориґінальні гіпотези щодо походження і розвитку мистецтва Європи були сприйняті по-різному. У німецькомовних країнах теорії вченого не викликали ентузіазму. Водночас його виклади теорії мистецтва не могли не імпонувати науковим колам тих народів, мистецтво яких до нього вважалося похідним, другорядним. Позиція Й. Стржиґовського була неприкрито ворожа стосовно таких лідерів віденської школи, як Ф. Віккгоф та А. Ріґль, які визначали римське мистецтво як особливе явище.*

Доброзичливо поставилися до сміливих гіпотез віденського професора наукові кола Франції. Знані французькі візантологи Шарль Діль, Луї Бреє та Габрієль Мілле прихильно зустріли книжки Й. Стржиґовського. Свідченням цього зацікавлення стали три лекції, які 1936 р. Габрієль Мілле прочитав у коледжі де Франс і які були присвячені концепціям Й. Стржиґовського стосовно Ірану. З участю Г. Мілле підготовлено французькою мовою перше видання „Християнського мистецтва Сирії“. У передмові Г. Мілле подав загальний нарис творчості Й. Стржиґовського та виклав його теорії розвитку мистецтва. У Й. Стржиґовського були прихильники і в Україні. Зокрема Федір Шміт також дотримувався погляду, за яким „український стиль є не що інше, як старовинний український дерев'яний стиль, форми якого відходять ще в глибину дохристиянських часів...“[34]

Гіпотези Й. Стржиґовського знайшли відгук у наукових дослідженнях В. Сас-Залозецького, який почав досліджувати зв'язок між Сходом і Заходом та написав низку статей під заголовками „Схід і Захід в образотворчому мистецтві“ (1935), „Візантія і Схід в образотворчому мистецтві“ (1940), „Західний Рим чи східний Рим?“ (1952).

Треба зазначити, що запропоновані Й. Стржиґовським сміливі гіпотези походження українського сакрального будівництва, які свого часу не були сприйняті через брак відповідних матеріалів, нині знаходять підтвердження. Зокрема, сучасний дослідник В. Завада вважає, що „український дерев'яний храм не має прямих аналогів у будівельному мистецтві Європи“. На його думку, „витоки цього унікального явища слід шукати у первісній спорідненості найдавніших будівельних культур Сходу та України“[35].

---

[31] Dimand M. Verzierung der koptischen Wollwirkerein. Strömungen des Weltverkehres im Kreise der Mittelmeerkunst.— Leipzig, 1925.

[32] Strzygowski J. Die Holzkirchen in der Umgebung von Bielitz-Biala.— Posen, 1926.

[33] Strzygowski J. Early church art in Northern Europe with special reference to timber construction and dekoration.— London, 1929.

[34] Шмит Ф. И. Искусство древней Руси-Украины.— Харьков, 1919.— С. 20.

[35] Завада В. Український дерев'яний храм у контексті історії будівельного мистецтва // Теорія та історія архітектури і містобудування: Збірник наукових праць Державного

Археологи підтверджують гіпотези Й. Стржиґовського щодо зв'язку між дохристиянським і християнським сакральним будівництвом. Перед дослідниками на черзі стоїть завдання вивчення північного сакрального будівництва, щоб перевірити „далекоідучі гіпотези Стржиговського про особливі форми святинного дерев'яного арійського будівництва в Україні“[36].

Наукові праці Й. Стржиґовського важливі для вивчення історії українського мистецтва. Особливо цінна наукова спадщина дослідника, пов'язана з теорією мистецтва та його баченням місця і ролі українського мистецтва у світовій скарбниці культур. Завдання мистецтвознавчої науки України — видати в перекладі основні праці Й. Стржиґовського, які стосуються нашого мистецтва або дотичні до нього, зокрема „Die Altslavische Kunst“, „Die Baukunst der Armenier und Europa“, „Ursprung der christlichen Kirchenkunst“, „Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas“, „Die Holzkirchen in der Umgebung von Bielitz-Biala“. В Інституті народознавства НАН України вже розпочато роботу з вивчення та перекладу деяких праць професора Й. Стржиґовського. Маємо надію невдовзі побачити їх у часописі „Народознавчі зошити“.

Ярослав ТАРАС

науково-дослідного інституту теорії та історії архітектури і містобудування. Вип. 4. На честь Євгена Васильовича Тимановича.— К., 1999.— С. 96.

[36] Драган М. Українські дерев'яні церкви...— С. 9.

представил в ее пользование буфетную комнату и примыкающую комнату для прислуги“.

Від'їжджаючи, родичі й друзі вмовляли Варвару Ханенко їхати з ними за кордон. Попри все вона залишилася — була не в змозі кинути колекцію, яка стала справою життя чоловіка та її самої. Не зуміла, власне, не захотіла розлучатися з домівкою, яку так дбайливо і з такою любов'ю вони з чоловіком збудували і в якій власноруч розставляли кожну річ.

Варвара Ханенко померла 7 травня 1922 р.

...Цього листа від неї Г. Лукомський, колишній консерватор музею, отримав у Парижі, куди він наприкінці 1919 р. перебрався жити. З хвилюванням відкриваючи конверт, він уже знав, що Варвари Ханенко немає серед живих.

„Я все до сих пор в Киеве, на месте, никуда не уезжала и не думаю уезжать, оберегаю своим присутствием музей и до сих пор он невредим...“

Катерина ЦАЛИК

МУЗЕЙ УКРАЇНСЬКОЇ ПРАВОСЛАВНОЇ ЦЕРКВИ В БАУНД-БРУКУ, США — ВАЖЛИВИЙ ОСЕРЕДОК ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ

Глибоко національні, патріотичні ідеї лежать в основі різнопланової науково-дослідницької, творчо-освітньої роботи української діаспори у США. Для вивчення питань історії, життя українців у Сполучених Штатах, усвідомлення глибинних пластів їхньої національної свідомости, пам'яти про рідну землю — Україну велике значення мають джерельні матеріали, що зберігаються в українських і американських музеях Нью-Йорка, Вашингтона, Чикаго, Клівленда та інших міст. Українські музеї у США проводять на високому науковому рівні різну за формами і методами музейницьку роботу зі збирання і збереження традиційних духовно-мистецьких цінностей, створених українським народом, їх пропагандою у цілому світі. Важливо, що в науково-освітній роботі музеїв робиться акцент на обґрунтуванні історичної цінности, конечної потреби збереження пам'яток духовно-мистецької культури українців, на творчо-практичній роботі з розвитку традиційних надбань, їх осучаснення, введення у світовий науковий обіг.

Українські музеї у США підтримуються діяльністю Української Церкви у США, такими осередками, як Наукове товариство ім. Шевченка, Українська вільна академія наук, численними громадськими організаціями.

Від самого початку еміграції й до сьогодні українці постійно працювали і працюють, щоб на всій американській землі „серед пальм та сосен виростали українські церкви — центри молитв, духовного єднання, свят, громадської освітньої праці та ін.“[1] *У багатьох з них є бібліотечні фонди, речові пам'ятки історії, мистецтва, працюють школи українознавства.*

Серед українських музеїв важливу науково-історичну цінність має Музей церкви-пам'ятника св. Андрія Первозванного в Баунд-Бруку. Цей музей — складова частина цілісного історико-освітнього комплексу Української Православної Церкви США. В його організації велика заслуга митрополита Іоанна Теодоровича і св. п. Патріарха Київського і всієї України Мстислава. Це вони запроектували, організували і здійснили задум реставрації давніх будівель на закупленій землі та будівництво приміщень для консисторії, бібліотеки, сестрицтв, семінарії, окремих

---

[1] Черінь Г. Собори душ своїх бережіть // Віра (Нью-Йорк).— 1992.— № 2.— С. 171.

залів для Українського культурного центру, в яких проводяться з'їзди, конференції, виставки образотворчого та народного декоративного мистецтва. Дім української культури збудовано і освячено 1987 р., з нагоди тисячоліття християнства в Україні. У ньому містяться архів і дослідницький центр Української Церкви в США, зберігаються історичні документи і фотографії з історії Церкви поза межами України. У Домі української культури майже щоденно проводяться численні освітньо-виховні заходи, важливі „як для життя церкви, так і для всієї української громади в США"[2]. На придбаній землі з насадженими рідкісними деревами, квітами, річечкою, мостами-переходами виділено землю для кладовища — пантеону-цвинтаря, де знайшли і знаходять місце вічного спочинку не тільки православні українці, але й християни всіх віровизнань з різних українських поселень. Надгробні хрести-пам'ятники, особливо авторські роботи Ю. Безсонів, Р. Хейлик, О. Лобачевської, заслуговують на окреме дослідження як твори монументального мистецтва.

В архітектурно-ландшафтному середовищі виділяється неперевершений монументальний пам'ятник храмового будівництва на заокеанській землі — церква-пам'ятник св. Андрія Первозванного (архітектор Ю. Кодак-Васильченко). Декорував її уподібнено до візантійського стилю Петро Холодний (молодший). Ікони П. Холодного в церкві — це унікальні пам'ятки нового сучасного стилю української іконографії, подібного якому важко знайти в релігійному мистецтві. Інтер'єр церкви — високомистецький ансамблевий твір, де все взаємно обумовлено. Це храм духовности і мистецької досконалости.

Вивчення архівних матеріалів будівництва церкви викликає здивування, захоплення духовним життям українських людей у США. Як багатші, так і бідніші люди, вдовиці жертвували на будівництво і гроші, і останнє збереження — коштовності, шлюбні обручки тощо, аби придбати для Церкви золоті чаші, хрести, „небаченої краси" світильники. Жертводавці, будівельники, митці-інтер'єрники робили все можливе для завершення робіт і відкриття церкви-пам'ятника. Українська діаспора у США сердечно відгукувалася на заклик собору єпископів Української Православної Церкви в США щодо реалізації ідеї збудування церкви-пам'ятника. У журналі „Українське православне слово", газетах постійно подавано списки жертводавців, уміщувано окремі статті про щедрі пожертви. Ідея збудування церкви-пам'ятника стала символом об'єднання українців у США. „Радіємо прихильниками [...] і тому, що в першу чергу бідні вдовиці і дуже літні й самотні старики, які не тільки прислали свої „вдовині лепти", але й щирим із серця пливучим словом розкрили краще від усіх постанов і відозв, той величний сенс, що міститься в ідеї Церкви-Пам'ятника,— писало „Українське православне слово".— Як бачимо тепер, їхній приклад і щире слово захопили інших та стократно помножили ряди тих, які щедрою пожертвою і теплом, нелукавим словом доказують свою любов і відданість рідній Церкві, Україні"[3].

[2] Див.: Каталог. Українська Православна Церква в США.— Бавнд-Брук, 2001.— С. 14—15.
[3] З нами Бог! // Українське православне слово (Нью-Йорк).— 1954.— № 7.— С. 9.

Патріарх Мстислав доклав титанічних зусиль для побудови Центру Української Православної Церкви в США.

Щоб величніше, ґрунтовніше в науково-мистецькому плані „звучав" цей комплекс церкви-пам'ятника, вирішено було зібрати історично-мистецькі цінності української історії та культури і скомплектувати їх у музейну збірку. Його відкриттю передувала копітка організаційно-освітня робота митрополитів, єпископів, священиків, Ради митрополії, консисторії, сестрицтв, братств, парафій, громад. Авторитет владики Мстислава, його постійна турбота про збереження мистецьких пам'яток рідного народу мали величезне значення у справі комплектування фондових збірок. Де б він не був у світі (Англія, Австралія, Бразилія, Канада, Німеччина та ін.), звідусіль привозив подаровані українською діаспорою пам'ятки історії, мистецтва. Сам купував і звертався до людей з проханням закуповувати пам'ятки української культури, що продавалися на численних аукціонах. Він знав людей, тих, хто мав збірки українських мистецьких творів, зустрічався з активістами-збирачами, колекціонерами, давав поради-консультації, дбав, щоб не пропала пам'ять про Матір-Україну, робив усе можливе, щоб поповнювалися збірки музею, підносити рівень його науково-освітньої роботи.

25 вересня 1966 р. урочисто відкрито Музей церкви-пам'ятника. У виступі на відкритті владика Мстислав сказав: „[...] відкриваючи Музей Церкви-Пам'ятника, чуємося щасливими, що Боже Провидіння допомогло нам переховати скарби національно-духовної творчості нашого народу, зокрема ж ті, що своїм походженням сягають у давноминулі віки [...] те, що дано нам переховати в Музеї Церкви-Пам'ятника, нехай стане отим євшан-зіллям, що зміцнить зв'язок наступних поколінь нашого народу з його славною минувшиною. Саме тому і в першу чергу, Музей Церкви-Пам'ятника віддаємо на пожиток і духовне зміцнення тих наших дітей, що життя своє почали вже поза Україною".

Історик Української Православної Церкви, відомий науковець професор Іван Власовський привітав відкриття Музею такими словами: „І нині, в просторих залах, з молитвою відкривається Музей Церкви-Пам'ятника з архівом і бібліотекою,— зібрання речей, що свідчать про духовну творчість в нашому народі в минулому й теперішньому, в якій у слові, в різних видах мистецтва виявляється душа народу, його характер, його світогляд"[4].

Ще до відкриття Музею церкви-пам'ятника владика Мстислав писав: „Церква-Пам'ятник — це спільний монумент над могилами наших попередників та рідних і найдорожчих нам. Церква-Пам'ятник — це вияв глибокої пошани до героїв і мучеників українського народу. Церква-Пам'ятник — це дуже скромний хрест над зaораним ворогом могилами мільйонів — жертв великого голоду. Церква-Пам'ятник — це лише скромна спроба відтворити велич українських святинь, що їх зруйнувала Москва тільки в XX столітті. Церква-Пам'ятник — це твір вільного українського духа, нерозривно пов'язаний з давнім українським церковним будівництвом. Церква-Пам'ятник — це наш скромний вклад в

[4] Історичний та освітній комплекс Української Православної Церкви в США. Каталог.— Нью-Джерсі, 2001.— С. 3.

скарбницю духовних і культурних вартостей США. Церква-Пам'ятник — це свідоцтво, що її будівничі й фундатори жили не тільки для себе, але й для прийдешніх поколінь нашого народу"[5]. *Патріарх Київський і всієї України запросив до праці в музей на посаду директорів І. Паливоду (1966—1975), Ірину Петренко-Федишин (1975—1980), Ірину Цегельську (1980—2002). Професор І. Паливода сумлінно опікувався музеєм і бібліотекою, розсилав книжки, допомагав у видавничій діяльності церкви-пам'ятника. Це дуже працьовита і цікава людина. За званням педагог, колись був членом Центральної Ради й учасником Трудового конгресу, міністром пошти і телеграфу, засновував українські школи в Чехословаччині та Німеччині... Показуючи музейні цінності, любив детально аналізувати вишивки і народний одяг*[6].

Ірина Петренко-Федишин, працюючи в музеї, особливу увагу приділяла питанням організації виставкової експозиційної роботи. Вона поставила за мету провести науково-інвентарний опис усіх експонатів музею. Стежила за новими формами і методами в інших музеях США, на нових методологічних засадах проводила різнопланову роботу зі збереження фондових експонатів. Ірина Цегельська, Товариство прихильників музею (голова В. Вишневський, члени — В. Кузьмич, А. Трохименко, О. Селепина та ін.) багато уваги приділяють комплектуванню фондів, популяризаційній роботі та закупівлі пам'яток історії, мистецтва. Так, Товариство закупило на аукціоні Острозьку Біблію.

Музей церкви-пам'ятника св. Андрія Первозванного — унікальна скарбниця творів з часів Петра Могили, гетьманів Богдана Хмельницького та Івана Мазепи. Колекція музею поділена на чотири відділи: церковно-релігійний, історичний, етнографічний, архівно-бібліотечний. У музеї зберігаються рідкісні пам'ятки історії, різних видів мистецтва українського народу. Комплектуванню його збірок присвятив понад 60 років своєї невтомної праці владика Мстислав. На особливу увагу заслуговує рідкісна колекція антимінсів.

У музеї зберігаються важливі речові пам'ятки, архівні матеріали про історію України, боротьбу за її незалежність, про історію Церкви в Україні та Української Церкви у світі, передусім США та ін. В окремі відділи скомпоновано матеріали часів П. Могили, Б. Хмельницького (зокрема грамоти підписані гетьманами І. Мазепою та І. Скоропадським, реєстри Переяславського полку 1620 р. та ін.); матеріали головного отамана військ УНР С. Петлюри; першодруки універсалів Центральної Ради, прапори, документи армії УНР, архіви, фотографії командирів О. Загродського, П. Шандрука та ін.

У доброму стані збережений ковчежець і єпитрахиль П. Могили, рідкісна збірка антимінсів XVII—XX ст. (зокрема антимінси київського митрополита С. Косова (1635—1647), архієпископа Луцька і Острога XVII ст., львівського єпископа Шумлянського XVII ст., чернігівського і новгород-сіверського єпископа XVIII ст., архієпископа Волині і Житомира Модеста 1895 р. та ін. Усього скомплектовано 81 антимінс. Окремо виділені колекція хрестів-енколпіонів XIII—XVII ст. (один з них

---

[5] З архіву архиєпископа Мстислава.— 1965.

[6] Див.: Близнюк У. Скарби... Український музей в Бавнд Бруку // Юнак (Нью-Йорк).— 1975.— № 2.— С. 12.

1240 р.), рукописні книги та першодруки. Серед них — книга П. Могили про православну віру (1645), „Львівський Апостол“ І. Федорова (1676), „Псалтир“ з Чернігова (1712) та ін. Є в музеї ікони — „Стрітення Господнє“ з київського храму св. Софії XIV ст. (?), „Богоматір“ XV ст., ікона св. Миколи Чудотворця з XVIII ст., подарована в музей професором О. Повстенко та ін.; рідкісна збірка панагій, нагрудних хрестів, дискосів, літургійного посуду, чаш, дарохранильниць та ін. Зокрема, є чаша першого митрополита Української Автокефальної Православної Церкви В. Липківського (1917—1918).

У відділі народного мистецтва зібрані цілісні ансамблі традиційного одягу (XIX — початок XX ст.) з Київщини, Полтавщини, Поділля, Харківщини, Лемківщини тощо.

Скомплектовано твори з різних видів народного мистецтва: килими, вибійки, прикраси, фібули (козацький скарб), вироби з дерева, кераміка та ін. Окремо виділені авторські роботи М. Чижович, І. Дзерович, М. Косів та ін. І. Дзерович своїм коштом закупила для музею спеціально виготовлені скляні вітрини для експонування кераміки. Вона вболівальниця музейної справи і активна помічниця у роботі з пропаганди українського народного мистецтва.

У музеї є унікальна збірка писанок К. Мощенко, авторські замальовки чотирьох тисяч писанок (1910) у районах Харківщини, Полтавщини, Київщини, Поділля, Лемківщини та ін. (автори: Сумцов, Кульжинський, Болсуновський, Грейм, Кульчицький, Грек, Зарицький та ін.).

Серед фондових збірок музею виділяється кількістю експонатів збірка української народної вишивки. Вона фахово скомплектована високомистецькими творами, що походять з усіх районів України. Час виготовлення — XVII ст. до наших днів. Є тут і твори, вишиті українськими вишивальницями, що живуть у США, Канаді, Англії, Німеччині, Австрії, Бразилії та ін. Виділено колекції вишивок для Церкви (священні облачення, хоругви, воздухи, покрівці, плащаниці, рушники, напрестольні скатертини); вишивки одягового призначення (жіночі, чоловічі сорочки, хустини, фартухи, кабати, кожухи та ін.), інтер'єрні вишивки — рушники, скатертини, серветки тощо.

Важливо, що в музеї проведена наукова каталогізація вишивок, погрупованих в окремі колекції. Одна з них — колекція вишивок полковника армії УНР Петра Кащенка. Він ще в роки Першої світової війни закуповував зразки вишивок в західних областях України. Ці вишивки П. Кащенко показував Д. Щербаківському, який дав їм високу оцінку, відзначивши у них архаїчне орнаментально-колористичне трактування, технічне виконання. По роках воєнного лихоліття, життя в різних країнах П. Кащенко привіз ці твори до США. У 1970-х рр., листуючись з Патріархом Мстиславом, розповів про свою колекцію вишивок. Зокрема, у листі від 25 травня 1972 р. полковник Петро Кащенко, звертаючись до Патріарха, писав: „Хочу Вас запитати, чи інтересували б Вас для музею взірці українських вишивок, які в 1914—1917 рр. в час війни збирав я ці витинанки вишивок старих сорочок і чоловічих, і жіночих. І як оглядав мою колекцію інж[енер]-архіт[ектор] Повстенко, то казав, що це дійсно архівні, які мають старість до 250 років. Зі мною в артил[ерійській] дивізії служив мій друг Данило Щербаківський, який

після війни був директором Українського національного музею і пізніше трагічно загинув на цій посаді. Так він теж захоплювався цими українськими взірцями, які я збирав і платив грішми, цигарками, продуктами та ін. [...] Цих взірців у мене було тисячі. Вже я почав збирати українські жіночі сорочки, рушники, покривала. Але все це в час розрух і втікання розгубив. Маю взірці вишивок нашої минулої бувальщини«[7].

Зразки вишивок, розмірами переважно 40×12 см і 20×6 см погруповані за місцем походження: Східне і Західне Поділля (Вінниччина, Борщівщина, Заліщики), Гуцульщина, Покуття, Буковина, Бойківщина, Лемківщина. Вишивальні стібки нанесені переважно на лляні або конопляні ручнотканi полотна вовняними, бавовняними нитками. Техніки вишивання: кучерявий стіг, виколювання, стебнівка, низинка, настил, хрестик. Орнамент — геометричний, геометризовано-рослинний. Колірна гама усіх зразків показує найновіші ознаки, характерні для конкретних районів, центрів, шкіл вишивального мистецтва, звідки вони походять.

На особливу увагу заслуговують зразки вишивок кінця XIX ст. з Борщівщини. Вони вишиті чорними вовняними нитками з легким вкрапленням вишневих, вохристих ниток. На чорному, килимового характеру тлі суцільно зашитих площин рельєфно виділені контурні зображення ромбів, розеток, геометризованих галузок. Дрібні вишивальні стібки різного спрямування посилюють контурне виділення окремих мотивів.

Вишивки з Бойківщини дібрані так, що показують віртуозність вишивання складних квітково-рослинних композицій. З Гуцульщини подібні фрагменти з кінця XIX ст. вишиті низинкою вовняними нитками. У них дрібні низинкові стібки окреслили ромбові розводи — вузенькі стрічки з перевагою чорного кольору та вкрапленням вишневих, жовтих кольорових ниток. Важливо, що в збірці П. Кащенка є рідкісні зразки вишивок з Лемківщини з дрібним багатоколірним квітково-рослинним орнаментом, їх соковито-яскрава гама неначе доповнює строго геометричні форми орнаменту вишивок з Гуцульщини, Покуття.

Сріблястими переливами білих ниток на білому тлі виділяється вишивка Снятинщини з дрібними геометризованими квітковими мотивами, вишитими виколюванням, настилом.

Вишивки у збірці П. Кащенка невеликих розмірів, деякі фрагменти — вузенькі стрічки (8×2 см). Однак вони правдиво і велично доносять орнаментальне багатство, гармонійну колористичну узгодженість складних композицій, гідну подиву чистоту — тонкість технічного виконання, геніальність мистецьких помислів її творців. Різними методами збирались вишивки у фонди Музею церкви-пам'ятника. У комплектуванні збірок цінними високомистецькими творами важливим був авторитет Патріарха Мстислава, його піклування людьми, їх справою збереження у світі найцінншого скарбу — рукотворних виробів, створених у рідній Україні.

Особливої популярности ще в 1930-х рр. у Нью-Йорку та й інших містах США зажила збірка вишитого одягу Федора та Олександри

[7] Архів Музею церкви-пам'ятника св. Андрія Первозванного, фонд вишивки. Вишивки, що їх зібрав П. Кащенко, були належно оцінені владикою. Він подбав про їх негайне виставлення в експозиційних вітринах. У 1992 р. Патріарх Київський і всієї України доручив авторові цієї публікації описати унікальну колекцію.

Бражників. Маючи цілісні ансамблі традиційного народного одягу з Київщини, Полтавщини, Чернігівщини, Волині, вони й самі стали виготовляти авторські роботи. Федір Бражник почав шити свити, чоботи-закаблуки (з вишивкою), Олександра Бражник вишивала жіночі кірсетки, фартушки, плахти та ін. На замовлення вони виготовляли ансамблі одягу для театральних колективів, фестивалів тощо.

Вишиті традиційні одягові та інтер'єрні вироби з Київщини, Полтавщини, Чернігівщини кінця XIX — початку XX ст. О. Бражник подарувала в Музей церкви-пам'ятника. Особливу цінність мають цілісні ансамблі одягу (головні убори, сорочки, плахти, пояси, кірсетки) з Київщини і Полтавщини. Виділяються у фонді вишивок О. Бражник рідкісні варіанти жіночих сорочок, вишитих білими нитками виколюванням, вирізуванням на домотканому лляному і конопляному полотні. Вона скомплектувала збірку жіночих сорочок із с. Медвина Київської області. Часто подані прізвища вишивальниць. Так, вишивальниця Євдокія Гриб із Медвина наприкінці XIX ст. вишила і вимережила п'ять сорочок. Сорочки переважно ручнопошиті з лляного домотканого полотна. Крій: додільні, уставкові та пітткані, з викладеним коміром, широкими довгими рукавами у „шлярочки“. Діл сорочок зарублений мережкою „в одинарний прутик“ у два ряди. Вишиті рукави, поділ бавовняними нитками білого кольору або ж з легким вкрапленням червоних і чорних ниток. Техніка вишивання: вирізування, виколювання, пряма гладь, „лиштва“, хрест, стебнівка. Орнамент — геометричний, геометризовано-рослинний, мотиви: ромби, хрести, зірки, розетки, „вишеньки“, есоподібні мотиви. Одна з них пошита з домотканого лляного полотна, витканого технікою простого полотняного переплетення. Крій: додільна, з цільнокроєними рукавами, глибоким пазушним вирізом, дрібнорясована при шийній обшивці та внизу рукавів. Вишиті й мережані тільки широкі рукави. Техніка вишивання: зерновий вивід, стебнівка, подвійний хрестик, ретязь, гладь. Техніки мережання: через чисницю, настил. Орнамент геометричний. В уставковій частині рукавів розміщена біла мережана смуга з рядом ромбів, розеток, обабіч вишиті дві смуги. В них у ромбових віконцях вишиті гладдю червоні розетки — звізди. Обабіч ромбово-розеткового ряду вишиті зерновим виводом зубчасті стрічки. Під уставковими на всій площині рукавів розміщені в рядовому плані нез'єднані між собою розетково-ромбові мотиви. Ця сорочка — типовий зразок для Київщини, в якому поєднано вишиті й мережані смуги, що розміщені на широких рукавах. Традиційно жінки поверх сорочки одягали вишиті кірсетки.

О. Бражник зібрала добірну колекцію вишитих кірсеток. У 1990-х рр. вона окремо упорядкувала зразки вишивок, виконаних на домотканому полотні і тканинах фабричного виготовлення. Виділено фраґменти з узорами, які вишивальниця рекомендує використовувати для церковних виробів — рушників, покрівців тощо.

Зібрані народний традиційний одяг і авторські твори О. Бражник мають важливе значення для дослідження історії вишивального мистецтва і творчих процесів у житті української діаспори в США.

Директор музею І. Цегельська часто запрошувала О. Бражник приїхати з Нью-Йорка в музей для участи у проведенні свят, зустрічей, впорядкуванні фондових збірок, організації виставок-ярмарок тощо.

Щоразу привезені нею твори поповнювали збірку вишивок музею. Для огляду нових надбань музею, дарунків Олександри Бражник приїжджали прихильники музейної роботи Олександра Селепина, Ангеліна Худий-Лібицька, Єфросинія Дітель (дружина генерала армії УНР І. Дітеля). На цих творчих зустрічах обговорювались нові ідеї щодо популяризації українського народного мистецтва, передусім вишивок. Цікаві повідомлення про новостворені модерні моделі одягу, вишиті за мотивами традицій вишивального мистецтва Київщини, робила Єфросинія Дітель. Вона розповідала про свої виступи, виставки вишивок в американських жіночих організаціях, про зацікавлення жінок різних національностей українською вишивкою, бажання практично освоїти такі техніки, як гаптування, вирізування, настилювання, занизування та ін.

Ориґінальні у збірках музею авторські вишивки Любини Терещенко та окремі експонати із Золотоніщини (Полтавщина), вишиті в 1910 р. Деякі з них відшиті зі сорочок Полтавщини 1980-х рр. Сорочки для свого чоловіка Андрія Терещенка Любина Терещенко вишила в 1956 р. (Нью-Йорк). Вона подала такий її опис: „Сорочка Андрія Терещенка вишита в гладину. Нитки золотисті „муліне“, полотно ірландське. Рукави козацькі, зубцьовані, як і відложений комір. Манишка на дві половини з білою мережкою посередині. Цю сорочку я вишила своєму чоловікові А. Т. в 1956 р. в Нью-Йорку“[8]*. Важливо, що в подарованих вишивках є написи прізвищ вишивальниць. Так, ориґінальний узір вишила на серветці нитками червоного і чорного кольору в 1961 р. у Філадельфії Марія Гречана родом з Прилуччини Полтавської області. Це типовий узір так званої тамборної вишивки, поширеної на Полтавщині.*

Виділяються у музейних фондах вишивки прославленої вишивальниці з Полтавщини Віри Росінської. На особливу увагу заслуговують вишиті нею ансамблі одягу, рушники, скатерті. Впродовж усього свого життя вона вишивала, збирала вишивки, фахово комплектуючи свої збірки. В. Росінська вивчала до найтонших нюансів розмаїття локальних особливостей української вишивки — техніки, орнамент, колорит. У різні роки життя, попри всілякі труднощі, вона не покидала праці над збором старовинних вишивок, вивченням їх, вишиванням[9]*. В. Росінська поставила за мету організувати працю найкращих вишивальниць, що живуть у США, Німеччині, Англії, щоб якомога більше відшити різними техніками найтиповіші вишивки з усіх районів України. Особливу увагу звернула на те, щоб були написані місцеві назви як узорів, так і технік їх виконання. В. Росінська радилась з владикою Мстиславом. Підсумок її роботи — дарунок у фонди музею двох альбомів із найтиповішими зразками вишивок із Східної і Західної України.*

У 1961 р. вишивальниці О. Вікул, Д. Мельник, Г. Рябокінь, В. Журавель, В. Самодін, Є. Радченко підготували альбом вишивок Західної України. Згодом, у 1966 р. група жінок-вишивальниць з парафії рівноапостольного князя Володимира і княгині Ольги (М. Григореті, С. Павлів, Є. Санківська, М. Шайда, Г. Сербиненко, Д. Мельник, О. Томчук, М. Соловей, О. Ковалевська, В. Моргун, О. Соловей, А. Гуменью) за ініціативою В. Росінської зладила у 1966 р. альбом українських вишитих

---

[8] Архів Музею церкви-пам'ятника св. Андрія Первозванного, фонд вишивки.
[9] Віра Росінська // Український голос.— 1970.— 4 листопада.

зразків із Східної України. В цих двох альбомах представлено типові зразки вишивок з найкращих осередків вишивального мистецтва українського народу.

У 1976 р. Марія Куценко з Австралії надіслала в музей збірку своїх вишивок[10]*. Вишивки Марії Куценко загальновизнані й популярні в американському середовищі. У музеї періодично організовуються виставки робіт майстрині, проводяться семінари — практичні заняття із шанувальниками її спадщини. Вишивки М. Куценко перемальовують, відшивають, поширюють серед цінителів української народної вишивки розмаїтими засобами.*

У фондових збірках музею виділено подаровані вишивки відомої громадської діячки Л. Івченко, авторські роботи М. Сидоренко, вишивки родини Ізидори Борисової, Андрієвських, Безсонів, дружини та дочки гетьмана Скоропадського та ін. Є тут особисті вишиті сорочки О. Кошиця, В. Ортинської.

Особливе науково-пізнавальне та мистецьке значення мають вишивки церковного призначення — скомплектовані вишиті єпископські, священичі та дияконські облачення з XVI — початку XX ст. Вони складні за формою, численні за компонентами, відмінні для єпископів, священиків та дияконів. Підризники, пояси, нарукавники, ризи, сакоси, палиці, єпитрахилі, мантії, орари, малі й великі омофори завжди вишиті в єдиній продуманій гармонійній узгодженості. Хоча кожен експонат має певні відмінності щодо розміщення орнаментальних смуг, хрестів, звіздиць, квітів.

Окрема підгрупа фондових збірок — митри, виготовлені в монастирських майстернях Києва і Корця. У спеціальних вітринах зберігаються, зокрема, єпитрахилі Петра Могили (1630), сакос XVIII ст. з ризниці Софії Київської (закуплені на аукціонах у Нью-Йорку), мантія митрополита Іоана, облачення митрополита Никонора, протопресвітера Володимира Вишневського, ризи протопресвітера І. Соколовського та ін. Цінним є те, що вишивка на них — це творча інтерпретація на основі високомистецьких традицій народного вишивання окремих районів України — Київщини, Полтавщини, Поділля, Волині, Прикарпаття.

Збережені твори XVII—XVIII ст. вишиті переважно золотом, сріблом, шовком. Техніка вишивання — „в проколювання", „в прикріплювання" на м'якому (нитяному) і твердому (картонному) підстеленні. Для вишивання використовували металічні (позолочені та посрібнені) нитки, так звані „тягнені", „кручені" та „різані". До них додавали нашиття кольорових камінців, коралів, круглих позолочених леліток. Облачення з кінця XIX — початку XX ст. вишиті кольоровими бавовняними нитками, шовком. Техніки вишивання: ретязь, поверхниця, занизування, стебнівка, гладь, хрестик. Часто окремі мотиви зображені аплікацією.

Оригінальністю виділяються ризи, вишиті на основі відомого, так званого полуботківського узору. Виділяється складніша за орнаментуванням вишивка облачень протопресвітера В. Вишневського: підризник, пояс, нарукавники, єпитрахиль, риза. Орнамент, колорит, техніка — „через чисницю" — характерні для традиційної вишивки Волинського

[10] Див.: Куценко М. Українські вишивки.— Мельбурн, 1977.— С. 4.

Полісся. На спинній частині ризи вишитий Хрест на могилі Т. Шевченка.

Окремий відділ фондів — вишиті облачення Патріарха Київського і всієї України Мстислава. Одне з них виготовили у 1942 р. парафіяни Святоандріївського собору Києва.

Облачення: сакос, єпитрахиль, палиця, великий омофор, малий омофор, нарукавники, пояс — пошиті з невибіленого сірого лляного полотна. Кожний компонент облачення вишитий технікою полтавського гаптування, стебнівкою. Кольори вишивальних ниток — блакитний, жовтий, бронзовий, малиновий, зелений, білий, оранжевий. Орнамент — рослинний. Усі компоненти облачення показують численні варіанти зображення хрестів, звіздиць, які легко лінійно окреслені, гармонійно узгоджені з доповнювальними мотивами, променіють лагідністю зіставлення кольорових ниток. Такі мотиви, як квіткові дерева життя, розміщені в ряд, ритмічно повторюються. Від них відростають гнучкі галузки з диво-квітами лілеями, трилисниками, січеними листочками. Вишиті смуги логічно розміщені на видних частинах облачення. Складні орнаментальні смуги вишиті так, що створюється враження чарівного цвітіння на лляному полі полотна. Вишивальниці домоглися дивовижного живописного звучання рослинного орнаменту, який має певні характерні ознаки, притаманні українським гаптам, що зазнали особливого розвитку в XVII—XVIII ст.

Збережене облачення Патріарха Мстислава належить до шедеврів вишивального мистецтва України XX ст. Відомо, що владика ним дуже дорожив. У ньому він був зодягнений під час першої частини літургії на інтронізації його на Патріарха Київського і всієї України 19 листопада у Софії Київській.

Інше облачення владики Мстислава вишите білим і блакитним шовком та металічними золотими нитками — „сухозліткою". В усіх компонентах гармонійно поєднані хрести-промені, хрести-квіти, хрести з кругів-сонечок, хрести з листочків.

Церковні вишивки у збірках музею дають можливість простежити зміни в орнаменті, композиції, технічному виконанні, спостерегти їх реґіональні відмінності. Вони засвідчують, що вміли вишивальниці працювати з різними матеріалами, добиватись святкового, величаво-емоційного звучання вишивки.

Архівні матеріали музею, фотографії, слайди, речові пам'ятки підтверджують, що священнослужителі Української Церкви не цурались народної вишивки, навпаки, готуючись до найбільших урочистих церковних подій, одягали вишите облачення. Вони добре знали церковні канони, шанували їх і сприяли виробленню ориґінального, самобутнього напрямку в цілісній системі прикрашення вишивками облачень, літургійних тканин та храмових інтер'єрів.

Джерельна основа фондових збірок музею — це унікальна колекція народного мистецтва професора Костянтина Мощенка. Величезна її історично-мистецька цінність.

Костянтин Мощенко (1876—1963) — відомий етнограф, архітектор, знавець українського народного мистецтва. У своїй багатогранній науково-освітній роботі він приділяв особливу увагу дослідженню ар-

хаїчних пластів орнаментальної культури українського народу. Збирав давні пам'ятки, замальовував домінуючі орнаментальні мотиви, численні варіанти зображення, аналізував їх символічну сутність. Працюючи в Київському історичному музеї (з 1904 р.), згодом завідуючи історико-етнографічним відділом Полтавського музею (1907—1925), відділом станкового мистецтва (1926—1930) і пізніше, уже перебуваючи в еміграції в Німеччині, де проживав в дорнштадському Ульмі (1944—1963), він особливу увагу приділяв збору, збереженню пам'яток народного мистецтва, організації виставок, популяризації надбань народної культури. Науково-музейна праця була змістом його нелегкого життя.

Костянтин Васильович і його дружина Олена Іванівна цікавились справами Українського православного центру в Баунд-Бруку. Коли вони дізналися про завершення будівництва церкви-пам'ятника св. Андрія Первозванного, відкриття музею, то вирішили передати до нього цілий доробок їхнього життя і праці на ниві українського мистецтва.

Патріарх Мстислав, протопресвітер Д. Бурко, В. Суховерський їздили на запрошення родини Мощенків у Німеччину, оформляли документи інвентаризації, акти передачі, як казали, „скарбу понад скарби". У журналі „Православне слово" опубліковано статтю, в якій повідомлялося про передачу збірок творів, фотографій К. Мощенка в музей церкви-пам'ятника, про її науково-освітнє значення. „Ми глибоко переконані,— мовиться у ній,— що експонати зі збірок професора Константина Мощенка будуть там „євшан-зіллям", яке в одних зміцнить, а в інших зродить любов до рідного, зокрема, до минувшини українського народу і його багатої культури. Праця Вельмидостойних Константина Васильовича і Олени Іванівної Мощенко викличе у кращих з-посеред нас почуття обов'язку жити не тільки для себе, але й для найближчого ближнього — українського народу, а декому й дають охоту наслідувати в житті родину Мощенко, а особливо Константина Васильовича, який часто-густо гнаний і голодний та позбавлений всіх громадянських прав працювати на ниві дорогого йому українського мистецтва, все ж таки для нього жив і працював"[11].

У музеї церкви-пам'ятника проведена належна реставраційна робота, щоб збірки К. Мощенка знайшли гідне їх місце. Виділено, оправлено в рамки під склом зразки вишивок підризників (30 фраґментів) на лляному полотні й шовкові; окремо експонуються парчові фраґменти для риз, часто з вишитими звіздицями, хрестами; у спеціально обладнаних шафах зберігаються вишиті рушники, скатертини, які були в інтер'єрі власного помешкання професора К. Мощенка в Полтаві.

Кожен із вишитих виробів церковного, одягового, інтер'єрного призначення із збірок К. Мощенка — це унікальний високомистецький твір.

Особливу наукову цінність мають гапти XVII—XVIII ст.— вишивки на полотняній пілці, рідше — на тканині фабричного виготовлення, так званій лиштві, переважно висотою 20—30 см, що обрамлювала низ країв підризників, риз, сакосів, стихарів та ін. Походять вони з Київщини та Полтавщини. Вишиті гапти кольоровими шовковими, золотими та срібними нитками. Техніка вишивання — стебнівка, „прохватний стіб", гладь, хрестик, ланцюжок, ретязь, „в прикріп" та ін. Орна-

[11] Скарб понад скарби // Українське православне слово.— 1966.— № 1.— С. 13.

мент рослинний, геометризовано-рослинний. Мотиви — круги-сонця, лілієподібні квіти, січені листочки, маківки, трилисники, гільця-деревця тощо. Вони вишиті в ряд або у вгинах хвилястої ламаної лінії чи овалеподібних площинах, окреслених чіткими заокругленими листочками. Їм підпорядковані розміщені в ряд трилисники, гілочки, рубці, що вишиті над стрічками-обрамленнями.

Один із підризників, з тонкого домотканого лляного полотна, вишитий червоними шовковими і золотими металічними нитками. Техніки вишивання — гапт, ретязь, обметення. Орнамент рослинний. Композиція тристрічкова. На центральній горизонтальній смузі вишита хвиляста стрічка, з листочками, пагінцями, лотосоподібними квітами. У вгинах стрічки вишиті позмінно червоні квіти скісного і вертикального спрямування. У них середини вишиті металічними золотими нитками, а обрамлення — червоними. Три квітки скісного спрямування — лотосоподібні. А між ними вишиті гранатоподібні квіти з тюльпаноподібними відростками унизу і вгорі. Квіткова горизонтальна смуга обрамлена червоними стрічками, обабіч яких у ряд вишиті квіткові галузки — невеличкі деревця. Підризник зарублений простим рубцем і обметений полтавським плахтовим швом[12]*.*

Ефектні у своїй виразності підризники, вишиті червоними і білими шовковими нитками[13]*. Техніки вишивання — гапт, ретязь. Орнамент рослинний. Композиція тристрічкова. На центральній площині в ряд вишиті гранатоподібні мотиви, зображені в розрізі. Від верхівок їх відростають хвилясті галузки; великі листки із січеним обрамленням. Вони з'єднують круглясті гранатоподібні мотиви. Обабіч центральної смуги вишиті червоні ретязеві стрічки. Над ними в ряд розміщені квіткові галузки.*

Виділяються гапти, у вишивці яких домінує зелений колір. Один із них з домотканого лляного полотна. Вишитий він зеленими шовковими і золотими металічними нитками. Техніки вишивання — гапт, плетіння. Орнамент — рослинний, композиція — тристрічкова. На центральній горизонтальній площині вишиті в ряд три круглясті квітки з відростками, галузками, листочками, пуп'янками. Квіти, як круги, суцільно зашиті зеленими нитками. У центрі їх на зеленому тлі вишиті менші золоті шестипроменеві квітки. Обабіч великих круглястих квітів — лотосо- і ананасоподібні мотиви.

Центральна орнаментальна смуга обрамлена зеленими стрічками — плетінками. Над ними в ряд вишито зелені квіткові деревця.

Композиційне розміщення орнаментальних мотивів в одній смузі і на її обрамленні типове для гаптів, вишитих червоними і золотими, червоними і білими нитками.

З погляду змісту орнаментальних мотивів, характеру-ладу композицій можна виділити дві основні групи вишивок. До першої належать переважно одноколірні вишивки: вишневі, пурпурові, зелені (XVI — початок XVII ст.). У них мотиви квітів, маківок, гранатів, лілієподібних мотивів зображені в поздовжньому або поперечному розрізі великими площинами, легко заокруглені. В серединах їх вишито дрібні цяточки-

---

[12] Музей церкви-пам'ятника, № XXVI-8.

[13] Там само.— № XXVI-9.

кружальця золотими і срібними нитками. Лінії, кольори контрастного, об'ємно-просторового звучання рельєфно виділяються на гладкому тлі тканин.

До другої групи належать багатокольорові шовкові вишивки (переважно кінця XVII — початку XVIII ст.). У них немає вкраплень золотих або срібних ниток. Вони захоплюють продуманістю, лагідністю колірних зіставлень. У пишних рослинних галузках, які розміщені у фризовій системі, виділяються фантастичні квіти. У кожній — відмінні по тональній гамі пелюстки. Часто в одних листочках поєднано до чотирьох відтінків ниток зеленого кольору з вкрапленням чорних, золотистих, бежевих ниток.

Ці дві групи вишивок золотом, сріблом, шовком з колекції К. Мощенка підтверджують висновок, що у XVII — на початку XVIII ст. вони побутували нарівні. З другої половини XVIII ст. зауважується тенденція до дрібнішого зображення рослинних мотивів, різка контрастність змінюється стриманішою гамою. Зазнає поширення вишивання кольоровими шовковими нитками на кольорових тканинах: темно-лілових, зелених, вишневих. Вишиті складні квітково-рослинні різнобарвні мотиви виділяються на кольоровому тлі лагідними ефектами полиску переливів вишивальних ниток.

К. Мощенко зібрав рідкісні зразки гаптів, вишитих білими нитками на білому тлі та червоними й чорними нитками. Тонкістю технічного виконання складного вишиття білими нитками виділяється один із фраґментів лиштви з лляного ручнотканого полотна. На прямокутній площині вперше вишита і вимережана складна сюжетна композиція. Техніки вишивання — пряма гладь, стебнівка, ланцюжок, ретязь. Техніки мережання — через чисницю, одинарний прутик. Білими бавовняними нитками на тлі дрібних мережаних прямокутних мотивів вишита колісниця. В ній у позі сидячи зображено дві постаті, спереду колісниці — їздовий, а позаду — охоронець. Над колісницею вишито диво-птахів. Попереду вишитого в динамічному русі коня зображено лицаря, що супроводжує колісницю до храму. В арках храму — жіноча і чоловіча постаті. Над аркою — антропоморфна фіґура.

Такі складні сюжетні зображення, вишиті білими нитками на білому мережаному тлі, рідко трапляються у церковних вишивках початку XVIII ст.

В окремій вітрині музею експонуються з колекції К. Мощенка хрести-звіздиці, які нашивали на священичі облачення, переважно фелони. Вишиті різними техніками рівнораменні хрести з розмаїтим завершенням (кругами, квітковими галузками, променями), спеціально підсвічені, наче випромінюють сяйво.

У збірках К. Мощенка є колекції вибійок з Полтавщини, Київщини XIX ст., фраґменти підризників із зображенням диво-птахів, русалок з квітами. Для підсилення їх контурного обрамлення у них використано і техніки вишивання — як стебеневі стібки, ретязь, хрестик. Таке поєднання — рідкісні зразки вибійчаних, вишитих складних сюжетних композицій. Часто білі ретязеві стібки обрамлення посилюють виділення синяво-вохристої гами вибійчаних мотивів.

У справі дослідження вишивального мистецтва українського народу важливе значення мають вишиті рушники з Полтавщини та Київщини, які зібрав К. Мощенко. За часом виготовлення вони належать пере-

важно до середини XIX — початку XX ст. Пошиті з домотканого лляного полотна, витканого технікою простого полотняного переплетення. Вишиті бавовняними нитками калинового кольору такими техніками, як стебнівка, заволікування, гладь, „просо" та ін. Орнамент рослинний. По краях у вертикальному плані розміщені вишиті в різних варіантах дерева життя. Над їх віттям — розмаїті птахи. Квіткові дерева обрамлені зубчастими ламаними або ж хвилястими стрічками. Рушники зарублені простими рубцями і обметені петельчастими або ж хвилястими стрічками. Рушники зарублені простими рубцями і обметені ретельчастими або плахтовими швами.

*Один із рушників пошитий з тонкої білої тканини фабричного виготовлення. Вишитий хрестиком червоними і чорними нитками. Орнамент геометризовано-рослинний. При вужчих краях вишита ламана хвиляста чорна стрічка, у вгині якої розміщені червоні чотирипелюсткові квіти. Біля стрічки вишиті в ряд деревця та антропоморфні мотиви. Під деревцями вишитий червоними нитками напис: „*ОЦЕ ТИЛКО БАТЬКО МАВ, ЩО ЦЕЙ РУШНИК МЕНІ ДАВ. НИ ДАВ ВОЛІВ БО НЕ МАВ. БУДУ ЖИТИ ЯК БОГ ДАВ*".*

Формуючи збірку вишитих рушників, К. Мощенко не залишив поза увагою таке важливе явище в історії вишивального мистецтва центральних районів України, як ручне тамбурне вишивання. На особливу увагу заслуговують рушники, вишиті петельчастою технікою на білому тлі ручнотканого полотна і на червоному тлі тканин фабричного виготовлення, так звані кумачеві рушники. На білому тлі вишиті рушники червоними нитками з рідким вкрапленням ниток жовтого кольору. За характером технічного виконання виділяються рушники з великим „низьким" і „дрібним" високим тамбуром (довжиною петельчастих стібків). Рельєф вишивок залежить як від характеру технічного виконання, так і від структури вовняних, бавовняних, шовкових ниток, їх еластичних властивостей, методів зсукування.

Орнамент тамбурних вишивок — квітково-рослинний. Головний мотив — дерево життя. Воно виростає то з основи — кола, півкола, трикутника, прямої або хвилястої лінії — „дороги", то з вазонка часто барокової форми. Дерево має симетрично розміщені гілки в двобічному попарному плані або й у позмінному чергуванні. Різні принципи побудови його центрального стовбура: одно-, дволінійні, хвилясті, ламані або зубчасті стрічки, у вгинах яких розміщені квіти, квіткові галузки. Дерева з гнучкими розгалуженими гілками витягнені по вертикалі, заповнюють усю площину рушників аж до середини їх довжини. Обабіч центрального стовбура над кроною дерев вишиті птахи з припіднятими крильцями, готові злетіти, або ж зображені в іншій, спокійній позі — їх голови повернуті до галузок з ягідками. В усіх композиціях птахи трактовані узагальнено, так що важко відгадати їхні реальні форми. У загальній композиції вони посилюють живописність звучання дерева життя.

Окремо виділено вишиті тамбуром скатертини — на дві і на три так звані тарілки; рядна-покривала на ліжка. Вони пошиті з домашнього ручнотканого лляного полотна. Вишиті тамбуром червоними бавовняними нитками. При чотирьох краях у скатертинах виділена облямівка. На ній вишиті хвилясті гірлянди з великими круглястими

квітами, пелюсточки яких позмінно суцільно зашиті або ж контурно обрамлені. На центральній площині в ряд вишиті три квіткові віночки — „тарілки". Між ними розкидані в шаховому порядку дрібні квіткові галузки.

У покривалі на ліжко, пошитому з ручнотканого лляного полотна, облямівка вишита з однієї, ширшої сторони, що звисає додолу. На ній почергово в ряді розміщені багатопелюсткові квіти і зірки. Між ними — січені листочки. Над облямівкою вишиті в ряд качечки, що зображені у динамічному русі. На центральній площині покривала вишиті дрібні квіточки у шаховому рядовому розміщенні.

Важливо, що К. Мощенко зібрав рідкісну колекцію фотографій інтер'єрів полтавських хат, на яких детально висвітлено окремі вишиті вироби: рушники, скатертини, покривала на ліжка. Відповідно до свого уподобання К. Мощенко оформив традиційними модними тканинами помешкання, в якому жив у Полтаві. Оригінальний інтер'єр його робочого кабінету, спальні, вітальні. На стінах завішені вишиті полтавські білі й кумачеві рушники, столи застелені скатертинами, вишитими білими нитками такими техніками, як зерновий вивід, вирізування, „солов'їні вічка", мережані ляхівкою з надсилом, прутковані, зарублені пластовими швами. Вишиті віконні занавіски. Ліжка, лави застелені килимами з мотивами квітів, квіткових галузок, січених листочків. Інтер'єрний ансамбль з різьбленими узорними поличками, розписаними керамічними виробами, справляє враження живописно насиченої композиційної цілісности.

Гідну подиву тонкість, філігранність звучання кожного стібка вишивальної нитки в таких техніках, як кругле, прямокутне вирізування, виколювання, лиштвою, ретязем, розкривають жіночі та чоловічі сорочки з Полтавщини та Харківшини, що їх зібрав К. Мощенко.

Жіночі сорочки ручношиті з тонкого лляного полотна. Крій — додільні, уставкові, попітканні, з круглими шийними вирізами, вузенькою обшивкою з дрібним зібранням. Рукави широкі, під поликами зібрані „в пухлики", а при вузьких манжетних обшивках — у дрібні складки. Широкі орнаментальні смуги вишиті на подолах, поликах та всій площині рукавів, сягаючи манжет. На обшивці при шиї і манжетах розміщені вузькі орнаментальні стрічки. Переважають такі орнаментальні мотиви: хрести, еслоподібні форми, зірки, дерева життя, виноград, хміль. На широких рукавах під поликами геометризовані розетково-ромбові мотиви „розкидані" горизонтально в п'ятьох рядах або ж у вертикальних трьох смугах. Часто під поликами вишиті по три ламані або ж хвилясті стрічки, у вигинах — з геометризованими ромбоподібними квітковими мотивами, які називають „виноградом". Численні складні орнаментальні форми, вишиті вирізуванням — як круглим, так і прямокутним та виколюванням білими нитками на лляному полотні, рельєфно виділено нитками обкидання — лиштвою, прямою двосторонньою гладдю.

У чоловічих сорочках-„чумачках" із стоячим коміром, широкими безманжетними рукавами вишиті вирізуванням білими нитками орнаментальні смуги на комірі, з двох сторін нагрудного розрізу — маниш-ці та низу широких рукавів. Найпоширеніші орнаментальні мотиви: скісні хрести, розетки, ромби з виступами, що розміщені в рядовому

ритмічному повторенні. Обабіч орнаментальних рядів вишито хвилясті або зубчасті стрічки двосторонньою гладдю або ж ретязем чи зерновим виводом.

К. Мощенко зібрав унікальну колекцію вишивок церковного, інтер'єрного, одягового призначення. Особлива її цінність — у багатстві орнаментальної культури та в архаїчності джерел.

Від дня заснування музею проводяться різноманітні заходи для поповнення збірок музею. Нові високомистецькі твори приносять у музей О. Фатемко, О. Криволап, Н. Мірчук, Л. Гайдар, Г. Галій, сестрицтва св. кн. Ольги при церкві св. Юрія в Ярдвіллі та ін.

Особливу увагу звернено на організацію свят Провідної неділі — Прощі. В ці дні до Баунд-Брука приїжджають до десяти тисяч людей з різних країн світу. В музеї до цього свята організовують виставки, проводять лотереї, ярмарки, мета яких показ нових надбань і збір коштів для музейної справи. На особливу увагу заслуговує робота Об'єднання православних сестрицтв (голови Л. Івченко, О. Кузьмич, Н. Мірчук), що має на меті збереження і плекання духовних цінностей, традицій українського народу. Внук І. Борисової, сестри Лесі Українки, Михайло Сергіїв, з гордістю розповідав, що йому друзі-американці часто заздрять, що він має такий музей-церкву, що „українці так гордо шанують свої традиції". В молебні перед Музеєм церкви-пам'ятника Вселенський Патріарх Варфоломій сказав, звертаючись до українців, що музей, осередок Української Православної Церкви в США, „є доказом Божої ласки життю українців"[14].

Блаженніший владика митрополит Константин, високопреосвященніші архиєпископи Антоній і Всеволод та члени Ради митрополії, собори, служителі Церкви закликають організовувати роботу українських громад на виконання заповітів Патріарха Мстислава завершити будівництво цілісного історико-освітнього комплексу. Ухвалено перенести збірки музею з підвального приміщення в зали Дому української культури. Для фондів виділено п'ять кімнат на другому поверсі, а для постійної експозиції — просторний зал на першому поверсі. З благословення високопреосвященного архиєпископа Антонія в окремих кімнатах розміщено збірки відділів: історичного, церковного, народного і образотворчого мистецтва та архівні матеріали.

Проведено копітку роботу з оформлення інтер'єру усипальниці-мавзолею Святого Воскресіння під церквою-пам'ятником. З лівої і правої сторони саркофага Патріарха Мстислава виділено кімнати для експонування архівних матеріалів, фотографій, мистецьких творів.

Владика Антоній організував групу активістів музейної справи, таких, як І. Цегельська, Н. Гончаренко, В. Зелінський та ін.

22 квітня 2001 р. відбулося освячення мавзолею Св. Воскресіння в церкві-пам'ятнику. 21 квітня відкрито музей в Домі української культури[15]. *Працює постійна комісія, членами якої є В. Дяків, Г. Скочепець,*

---

[14] Вселенський Патріарх Варфоломій. Проповідь // Успенська вежа.— 1997.— № 12.— С. 2.

[15] Скрипник Т. Музей пам'яті патріарха Мстислава // Віра (Нью-Джерсі).— 2001.— Ч. 3.— С. 5.

Н. Гончаренко, В. Залінський, С. Сивулич, Х. Баксер, І. Цегельська, Д. Пішко, Н. Мірчук, К. Яресько-Мартинюк, О. Лисківська-Морган. Згідно зі складеними програмами-планами, вони їздять в усі українські церкви США, де організовують пересувні виставки з фондових збірок музею, читають лекції, проводять різні заходи, щоб залучити все нових і нових жертводавців для побудови приміщення музею. Опублікований каталог „Історичний та освітній комплекс Української Православної Церкви в США", в якому подано проект-план експозиційних залів, фондових приміщень та ін. Зокрема виділені окремі зали для галереї-ротонди ім. Патріарха Мстислава, постійної виставки експонатів, пов'язаних з голодомором 1932—1933 рр., зал ім. Михайла Верб'яного, що оплачується з його поважного фонду, зал ім. Костянтина і Олени Мощенків, галерея фундаторів, зали для постійних виставок ікон, хрестів, облачень, антимінсів, творів народного мистецтва, музичних інструментів (зокрема бандури О. Китастого), гербів В. Січинського, подарованих відомою дослідницею народного мистецтва і вишивальницею Мирославою Стахів та ін. Постійно збираються для музею кошти й експонати на терені всієї Америки. Заслуговує на визнання, справедливу оцінку, похвалу організаційно-практична діяльність високопреосвященного владики Антонія, протопресвітера Франка Істочина, архимандрита о. Андрія Партикевича, о. прот. Василя Завірюхи та ін.

Різнопланову роботу працівників українського осередку культури в Баунд-Бруку важко переоцінити, бо служить вона справі збереження духовно-мистецьких традицій українського народу та показу їх світу.

Раїса ЗАХАРЧУК-ЧУГАЙ

ІНСТИТУТ КОЛЕКЦІОНЕРСТВА УКРАЇНСЬКИХ МИСТЕЦЬКИХ ПАМ'ЯТОК ПРИ НАУКОВОМУ ТОВАРИСТВІ ІМ. ШЕВЧЕНКА У ЛЬВОВІ ТА ЙОГО ПЕРШІ ВИДАВНИЧІ ПРОЕКТИ

(Окремі спостереження)

Нові історичні умови, що постали в Україні з проголошенням незалежности, змінили не лише загальнополітичний клімат розвитку країни, але й ідеологію конкретних завдань і підходів до праці у галузі багатьох наук і дисциплін. У цьому контексті в галузі гуманітарних і суспільних наук засновуються нові, переважно приватні громадські організації, товариства, асоціації, а в окремих випадках — інститути. Вони у більшості випадків, зокрема, якщо йдеться про наукову сферу, засновуються при університетах і установах НАН України. Кожна з таких інституцій, переслідуючи конкретну мету, звичайно опрацьовує власні проекти. Це, зауважимо, на сьогодні зовсім нова модель науково-дослідної, науково-освітньої і видавничої праці в Україні.

На зламі 2002—2003 рр. ініціативна група львівських колекціонерів і шанувальників мистецтва, оцінюючи заслуги Наукового товариства ім. Шевченка у Львові перед національною наукою уже понад 130 років, зголосила бажання заснувати при ньому Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток. Управа задекларувала себе як громадське об'єднання і ставила за мету „популяризацію творів українського мистецтва, залучення приватних колекціонерів у поле виставкової та видавничої діяльности і тісну співпрацю з музейниками та мистецтвознавцями". Ініціатори створення Інституту, враховуючи „теперішні умови недофінансування культури та науки з боку держави та неорганізованого", а подекуди й „дикого ринку на твори мистецтва", вважають, що його відкриття „зможе сприяти визначенню певних орієнтирів та пріоритетів у роботі колекціонерів та прихильників українського мистецтва", водночас „сприяти організації їх роботи і переведення приватної активности в русло більш відкритої та суспільно значущої діяльности"[1].

Задекларована ініціатива не могла залишитися поза увагою НТШ. Президія Товариства декілька разів обговорювала питання — спочатку були голоси за і проти, пізніше за і ті, які утримались, урешті, після докладного розгляду питання рішенням більшости 21 травня 2003 р.

---

[1] Дробот І. Про Інститут колекціонерства, Романа Сельського та інше. Неопубліковане інтерв'ю з директором Інституту Ігорем Завалієм та його заступником Тарасом Лозинським для газ. „Дзеркало тижня".

(протокол № 3) ухвалено відкрити при Науковому товаристві ім. Шевченка у Львові окремий Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток. Зауважимо, що заснування при Товаристві інститутів не нове явище у його довголітній історії. Створення інститутів при НТШ належить ще до міжвоєнного двадцятиліття, а також після нього. Знаємо, що після 1921 р. при Товаристві діяв як окрема науково-дослідна установа Математично-природописно-лікарської секції Інститут нормальної і патологічної психології, пізніше Бактеріологічно-хемічний інститут, після 1947 р., в рамках Історично-філософської секції — Інститут національних дослідів та Інститут Енциклопедії українознавства.

Створений Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при Науковому товаристві ім. Шевченка у Львові поставив перед собою цілий ряд дуже амбітних цілей і намірів, власне, значного формату. Знайомлячись із статутом, спостерігаємо, що його метою є „сприяння збереженню духовної і матеріальної культури українського народу, його національного відродження та розбудові Української державности; координація та об'єднання зусиль збирачів українського мистецтва та старовини; сприяння збирацтву, науковому опрацюванню і популяризації творів українського мистецтва та старовини; організація виставкової діяльности, випуск друкованих видань, поширення електронної інформації; об'єднання зусиль колекціонерів з метою створення Музею приватних колекцій у Львові".

У цьому контексті пропонується цілий ряд фундаментальних завдань. Вони стосуються актуальних проблем збереження життя мистецької національної спадщини і музейництва різних форм, популяризації давнього і сучасного мистецтва, в тому числі публікації творів. Ось неповний перелік цих завдань:

- *координація та об'єднання зусиль збирачів української старовини та мистецтва;*
- *сприяння збирацтву, науковому опрацюванню, популяризації творів українського мистецтва та старовини шляхом організації виставкової діяльности, проведення конференцій, семінарів, творчих дискусій, випуску друкованих видань, поширення електронної інформації;*
- *об'єднання зусиль колекціонерів з метою створення Музею приватних колекцій у м. Львові;*
- *співпраця із Секцією етнографії та фольклористики, Секцією мистецтвознавства НТШ і сприяння створенню збірок музею НТШ;*
- *співпраця з державними музеями, ініціювання та участь у формуванні рад (товариств) шанувальників мистецтва при музеях;*
- *співпраця з навчальними та науковими закладами; освітньо-культурологічна і педагогічна діяльність, спрямована на популяризацію українського мистецтва та старовини, розвиток українського колекціонерства;*
- *організація та проведення експедицій з метою виявлення, атрибуції, сприяння збереженню та науковому дослідженню етнографічних, сакральних та мистецьких культурних цінностей;*
- *вивчення історії колекціонерства як культурного феномену, вивчення історії національного колекціонерства;*

➢ *формування банку даних і достовірного інформаційного поля про твори українського мистецтва та старовини, які містяться у приватних колекціях з метою залучення їх у науковий обіг та виставкову діяльність; сприяння мистецтвознавцям у доступі до експонатів з приватних збірок для їх наукового опрацювання;*

➢ *налагодження контактів у вивченні міжнародної спадщини з метою популяризації творів українського мистецтва та старовини за кордоном;*

➢ *збір інформації про мистецькі та культурні цінності, які є власністю зарубіжних приватних осіб та організацій; сприяння поверненню творів українського мистецтва з-за кордону;*

➢ *надання консультацій з питань атрибуції та оцінки творів українського мистецтва і старовини, систематизація та узагальнення комерційної інформації.*

Треба сказати, що більшість із названих завдань знайшла розуміння з боку широкої громадськости й успішно виконується. За два останні роки (травень 2003 — травень 2005 р.) Інститут провів чимало загальних (у межах Львова та Києва, а також у районних містах і містечках) заходів і дрібних, щоденних чинів, які торкаються співпраці з науковими установами, експедиційної роботи, надання допомоги в атрибуції пам'яток, зокрема давньоукраїнського мистецтва.

На окрему увагу заслуговує виставкова діяльність. Протягом вказаних років організовано ряд малих і великих виставок. Перша з них і чи не найбільша була відкрита 14 листопада 2003 р. у 100-ту річницю від народження відомого українського художника Романа Сельського. Виставка називалася „Роман Сельський — 100". Першорядність цієї виставки полягала у тому, що на ній експонувалися твори лише з приватних зібрань (110 творів). І хоч вона була порівняно вибірковою — інакше не могло бути (доробок Р. Сельського, враховуючи зібрання у музеях і за кордоном, налічує понад шість тисяч назв), але мала великий резонанс. Свідченням цього є численні відвідування виставки та відгуки у пресі (до виставки видано афішу, конверт з окремим штемпелем і т. ін.). Винятково важливим в організаційному плані експозиції (виставка уряджувалася у Музеї етнографії та художнього промислу ІН НАН України) було те, що вона не обмежувалася тільки загальним ознайомленням громадськости з творами Р. Сельського, а згодом стала основою для підготовки двох альбомів, що вийшли друком у 2004 і 2005 рр. під назвою „Роман Сельський" (див. далі). Це треба вважати особливої вартости заходом Інституту як щодо розкриття змісту та мистецьких форм, так і щодо популяризації художньої творчости Р. Сельського.

31 жовтня 2004 р. Інститут з участю музеїв підготував у Львові (Музей етнографії та художнього промислу ІН НАН України) виставку, присвячену Листопадовому зриву 1918 р. та іншим подіям під назвою „Слава героям", у Самборі (Музей „Бойківщина") підготовляється виставка ікони на склі (колекція Т. Лозинського) та хатньої черкаської ікони з приватних колекцій. На підставі експозиції виставки задумується також видання альбому.

Поряд із двотомним альбомом, присвяченим Р. Сельському, вийшов підготовлений Інститутом альбом „Олекса Сміх-Шатківський" (2005). Підготовці зібрання творів художника, на жаль, не передувала вистав-

ка. У роботі Інституту має місце і така форма популяризації української мистецької спадщини, як презентація альбомів. Саме через презентацію відбувалось ознайомлення з творами малярства у приватних зібраннях. Так відбулось і з альбомом „Давня українська ікона із приватних збірок" (2003), який готували члени Інституту ще до його реєстрації при Науковому товаристві ім. Шевченка у Львові, що є продовженням великого загальноукраїнського видавничого проекту „Українська старовина із приватних збірок", першим томом котрого є книжка „Мистецтво Гуцульщини та Покуття". Тепер Інститут працює над підготовкою альбому „Іван Труш. Твори з приватних збірок".

Як випливає із сказаного, спектр праці Інституту різноманітний і широкий. Стосовно публікацій він охоплює різні періоди — від давньоукраїнського мистецтва кінця XIII — початку XIV ст. до модерного і сучасного, принаймні XX ст., репрезентованого різними стилями та напрямами. Цей розмах праці і пропозицій проектів заслуговує на усіляку підтримку і схвалення. Оцінюючи працю Інституту, хоч би тільки з переліку видань у 2003 (травень) — першій половині 2005 р., зазначимо, що з друку вийшло чотири альбоми (альбом творів Р. Сельського у двох книгах) та ряд „дрібних" публікацій у періодичних виданнях. Коротко спинимось на змісті кожного з них.

1. Давня українська ікона із приватних збірок / Упорядкування та атрибуція Олег Сидор, Тарас Лозинський. Вступна стаття Олег Сидор, короткі вступні уваги Віктор Ющенко, о. Мирослав Татарин. Книга-альбом видана у співпраці з Центром дослідження української спадщини в Канаді.— К.: Родовід, 2003.— 334 с., бл. 250 малих і цілосторінкових іл.

Вже сам заголовок вказує на зміст, а отже, на загальносуспільну і наукову важливість альбому. На його сторінках опубліковано близько 250 ікон XIII—XIX ст. з різних реґіонів України. Підзаголовок „Із приватних збірок" засвідчує, що вони „повернулися до нового життя чи пережили друге народження", уникнувши знищення або переміщення у чужі краї, отже, стають відомими науці, що „суттєво розширює фактологічне підґрунтя для подальших опрацювань, гіпотез, підтверджень і висновків" щодо іконописної спадщини України і суттєво доповнює реєстр іконописних пам'яток, які містяться у сховищах галерей, музеїв чи просто церквах[2].

Переглядаючи репродукції ікон в альбомі, ще раз переконуємося в могутності українського християнського мистецтва. Прямим свідченням священної історії є зображення постатей Христа, Богородиці, біблійних персонажів і сюжетів, життя святих. Їхні зображення — відчуттєві символи, які сягають IV—VI ст. У той час появилася ікона, яка крокує крізь віки у сьогодення. В іконі бачимо зображення заступників перед Богом, причетність людини до божественного життя. Тому вона не є зображенням живописного картинного життя. Поняття іконопи-

[2] Тут і далі спираємось на матеріали вступної статті О. Сидора до альбому „Давня українська ікона із приватних збірок".— К., 2003.— С. 9—24; Власов В. Икона, иконопись // Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства.— Санкт-Петербург, 2000.— Т. 3.— С. 259—262.

су і живопису принципово відмінні одне від одного. Іконопис ґрунтується лише на богословській основі, водночас виконуючи літургійну функцію у житті Церкви.

Серед публікованих в альбомі найчастіше трапляються ікони з образами Ісуса Христа і Богородиці з Дитям (переважно в іконографічному варіанті Одигітрії). Зібрані й інші ікони (які звичайно прикрашають не царські ворота, а інші місця церков) — св. Онуфрія, Івана Предтечі, Параскеви П'ятниці та ін. Опубліковані сюжетні ікони: „Воскресіння Господнє", „Вознесіння Господнє", „Благовіщення", „Введення Пречистої Діви Марії у храм", „Розп'яття", „Різдво Богородиці", „Різдво Христове". Деякі сюжети є унікальними, зокрема, „Христос — виноградна лоза", „Христос у чаші" та ін., які мало репрезентовані в церквах, є поодинокими і у музеях. Оригінальними за виконанням є ікони „Апофеоз Богородиці Почаївської", „Коронування Марії" тощо. Немає найменшого сумніву, що більшість іконних образів, що уміщені в альбомі, має ієратичний характер і сягає „оригіналів" (зразків), канонізованих церковними соборами та правилами. Чимало з них спирається на біблійні тексти, що історично становлять основу протографів і є лише повтореннями (списками). Винятковою є вартість уміщеної в альбомі ікони „Богородиця з Дитям" (кінець XIII — початок XIV ст.), віднайденої на волинському Поліссі. Крім виняткової вартости малюнка зображення (дуже пошкоджене), деталізована публікація засвідчує технологію підготовки і створення образу: він мальований на збитих докупи дошках, що покриті паволокою (холстом), на які наносився ґрунт — левкас.

Ряд репродукованих ікон мають підписи невідомих малярів: Ілля Бродлакович, Яків із Вишні, Яцько — маляр, Кирило, Кузько, маляр С. Чаповського. У деяких іконах дослідники прочитують руку Івана Рутковича, Василя Петрановича, Івана Серединського та ін. Окремі з них датовані. Це збагачує відомості про ікони, водночас дає змогу „уточнити певні атрибуційні критерії, за якими дослідники підходять до аналізу переважно анонімних і недатованих ікон". Загалом, кожна з публікованих ікон сприяє не лише оцінці конкретного твору, але й є підставою для порівняльного аналізу багатьох явищ в українському іконописі. Зіставляючи їх зображення з відомими іконами, вони ще раз підтверджують великий і давній „духовний і мистецько-естетичний колективний досвід українського народу, часто помножений на ту чи іншу грань індивідуального мистецького самовислову конкретного майстра-іконника. Результат такої співдії проявляється в унікальній неповторності, яка здебільшого притаманна репродукованим творам ікономалярства, а всі вони в сукупності є свідченням багатства культури українського народу".

2. Роман Сельський. Твори з приватних збірок / Упорядники Тарас Лозинський, Ігор Завалій. Вступна стаття Володимир Овсійчук; короткі вступні уваги: Іван Гречко, Наталія Космолінська, Ігор Завалій і Тарас Лозинський, Агнеса Бачинська-Сельська.— Львів; Київ: Поліграфічна фірма „Оранта", 2004.— [Т. I].— 168 с., 122 іл.

3. Роман Сельський. Твори з приватних збірок / Упорядники Тарас Лозинський, Ігор Завалій. Вступні статті: Степанія Кінцера-Горбенко,

Ігор Завалій і Тарас Лозинський.— Львів; Київ: Видавництво „Оранта", 2005.— [Т. II].— 168 с., 150 іл.

Творчість Р. Сельського не потребує нині окремих оцінок. „Сельський говорить сам за себе". Ще у 1930-х рр. у його творах критика бачить „велику малярську культуру, майстерну композицію та ту поезію невідомого, якою окутані всі його речі". Він у світлі суперечок стилів, напрямів і взагалі світоглядних концепцій, які побутували та розвивалися в українському мистецтві 1920—1930 рр., з одного боку, до кінця не розриває з реалістичним баченням світу, хоч часто уже із значною присутністю елементів модернізму, а з другого — у його творчості помітний ірраціоналізм, у якому „світ уявляють собі лише як сировину, матеріал, за якими щойно починається реальність, насправді невидна для тих, що її відчувати не можуть"[3]*. Р. Сельський десь посередині між цими крайнощами, змагає до „ідеалу малярства і до чистого малярства". Саме так бачить і трактує критика творчість Р. Сельського.*

Праця Р. Сельського насамперед пов'язана з творчістю групи лівих митців „Артес", що була заснована 1929 р. і експонувала свої твори у Львові, Кракові, Варшаві, поодинокі — в Парижі. Серед публікованих у двотомнику багато творів з того часу. Митці з цієї групи зуміли знайти спільну мову щодо однакових поглядів на образотворче мистецтво, „перші внесли дух нового мистецтва і його практику у столицю західноукраїнських земель". Їхнє мистецтво „заскочило непідготовлене не тільки громадянство, а й мистецьку критику, що довго не могла освоїтися з тим, що приходять нові часи, а з ними нові люди і нові мистецькі ідеї".

Що торкається творчих засад Р. Сельського, то вони в художника постійно еволюціонували, і ця еволюція, за словами М. Винницького, наочна від виставки до виставки. Із раніших його праць, „де перехрещувалися впливи конструктивізму й неокласицизму, що льоґічно своїм формальним наставленням змушували митця до простоти форм і обмеженого скоординованого і здисциплінованого до кількох барв кольориту в тій землястій скалі барв, що така властива хочби Деренові, залишила мистцеві міцні й трівкі підстави й формувальний досвід, який він використовує тепер, коли його мистецтво в порядку еволюції набрало рис надреалістичного. Замість деформації речей, що властиві експресіоністам та кубістам, у нього висувається на перший плян трансформація, перетворення речей реальних на інші, нереальні форми й комбінації [...] У Сельського виступає яскраво також характеристичний момент рівновартости усіх речей: люди, квіти, двері, кімнати, ліс, машина — у нього трактовані рівнорядно на малюнку і цьому завдячується, що він у речах навіть найпростіших і буцім-то маловажних, як ось у композиції „Пні", „Двері і книжка з рукою", досягає самим розподілом фарби і фактури глибоке, чисто ліричне враження. Правда, тематика грає в нього ролю чисто відрядну, але зовсім помилково було б думати, що він її не має і не визнає. Власне його речі мають багато

---

[3] Використовуємо працю: Винницький М. Роман Сельський // Мистецтво-L'Art (Львів).— 1932—1933.— Зима.— Зош. 4.— С. 88.

з того, що зветься малярським змістом, лише, що оцей зміст позбавляється всякої літератури [...] Цю малярську тематику можна бачити впродовж цілої його творчости, від перших його виставок (пр[иміром] „Виїзд " із виставки 1929 р.) аж до останніх часів, де і це власне може найцікавіша риса творчости Сельського, він нав'язує свої формальні експерименти до української тематики („Купіль коней", „Сіножать" і ін.). Заразом мистець шукає речей близьких своїм змістом для його мистецьких проблем, прим[іром] „Літак" або „Паровіз", де в ефектах хмар або паровозного диму він старається вловити свої малярські заложення. Обі згадані речі показують, що Сельський чимраз більше відвертається від чисто абстрактного малярства на користь повороту до дійсности, на що йому зрештою зовсім позволяє його багатий малярський досвід, що не дає ніколи дійти в банальність".

На еволюцію мистецьких уподобань художника винятковий вплив мали західні школи мистецтва. Водночас закордонні поїздки дали змогу Р. Сельському перевірити свій творчий шлях та переконатися в тому, наскільки він „правильний і наскільки він іде шляхом загальноєвропейського мистецтва свого часу". У соціалістичному реалізмі його творчість „не жила", деякі його твори другої половини 1940—1970-х рр. лише змістом імітують якесь пристосовництво до вимог режиму. Р. Сельський, незважаючи на різні зовнішні напруги (а він їх тоді пережив чимало), відкидав пролетарську модель.

4. Олекса Сміх-Шатківський. Твори з приватних збірок / Упорядники Тарас Лозинський, Ігор Завалій. Автор передмови Роман Яців.— Львів; Київ: Поліграфічна фірма „Оранта", 2004.— 168 с., 183 іл.

На противагу Р. Сельському, вивчення творчої спадщини, як і взагалі оцінка життя і діяльности Олекси Шатківського, тільки розпочинається і оприлюднена нині у книжці-альбомі значною кількістю творів художника. Критика зауважує, і це значною мірою стосується багатьох українських митців різних епох, що ми стосовно О. Шатківського стоїмо у „фатальній занедбаності опрацювання його спадщини, деформованому уявленні про структурно-жанровий обрис творчості, випадковості оцінок про естетичну специфіку його праць, творчий метод і взагалі осмислення творчості"[4].

І ці слова небезпідставні. Зв'язки О. Шатківського із школою та оточенням О. Якимчука, відвідування у Варшаві майстерень відомих польських художників, навчання у Варшавській академії мистецтв (класи В. Скочиляса, Т. Прушковського, участь у його навчанні Б. Ленарта, Л. Вичулковського та ін.), зближення із членами товариства „Zachęta", заохочення до образотворчого мистецтва, а також активна участь в українському мистецькому гуртку „з виразною націоцентритською платформою" „Спокій" у Варшаві (серед його друзів художники Петро Андрусів, Ніл Хасевич, Петро Мечик, Вітольд Манастир-

[4] Тут і далі наші спостереження ґрунтуються на статтях Р. Яціва. Олекса Шатківський (1908—1979), уміщеній в альбомі; І. Завалія. Про альбом „Олекса Сміх Шатківський". Твори з приватних збірок (комп'ютерний відбиток) та збірнику: Polskie życie artystyczne w latach 1915—1939 / Praca zbiorowa pod red. A. Wojciechowskiego.— Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1974.

ський і багато інших) та контакти з АНУМ (див. с. 466 цього тому Записок НТШ), а далі 1940—1970-ті рр.— праця (творча і викладацька) в умовах офіційної домінанти соцреалізму — пряме підтвердження цього. Названі обставини, а також „певні етапи“ у житті та творчості О. Шатківського, зокрема його творчий поступ, не досліджені або майже не досліджені. Мусимо констатувати, що перелік названих середовищ був різний і часто суперечливий в оцінках мистецтва, але це для О. Шатківського, особливо молодого, було корисним, бо вони не давали йому „впасти відразу в якусь одну манеру“. На сьогодні маємо лише перші спроби мистецтвознавчого аналізу пензля митця.

Втім, як свідчать перші спостереження над творчістю митця (про аналіз не йдеться), уже в 1930-х рр. його твори оцінювались як „найбагатші жанрово, тематично і під оглядом виконавської техніки, причому індивідуальний творчий обрис у його працях був закладений винятково масштабно“. Митець у всьому намагається надати руху. Це спостерігаємо і в лініях рисунка, і в барвах, які „в імя того руху, багато тратили із своєї реальности представленого предмету, істоти, ставали більш схематичні“, але саме тим і „звільняється від реальности, що дає можливість краще сприймати основну образотворчу ідею митця“. Р. Яців твердить, що в юному О. Шатківському можна бачити те, що він не йде слідом за своїми учителями (насамперед О. Якимчуком, професорами Варшавської академії мистецтв) чи підпорядковується ідеологічному спрямуванню гуртка „Спокій“, а „виходить із специфіки своєї натури, свого ставлення до світу через проекцію індивідуальних критеріїв власної етики“. У жанровому аспекті він зблизив сюжетно-побутову (ситуаційну) композицію з портретом, пейзажем і натюрмортом, вийшовши на широку у своїй структурі синтетичну тематичну платформу. Вже тоді, й що цінне, це явище помітне пізніше, співвідношення мотивів зображення якраз і стало „головним виміром розгорненої поетично-філософської концепції його творчості“.

1930-ті рр. зробили перші важливі акценти на чуттєвому та ідейно-програмному просторі мистецтва О. Шатківського. Він творить цілу низку камерних портретів (здебільшого людей з варшавського оточення художника), де нюансуються світло і колір, структурно підпорядковуючись ідеї ліричної інтерпретації моделі. У жанрових композиціях („Швачка“ (1933), „Безробітні“ (1935) присутні деякі соціальні імпресії автора, хоча, як свідчить уся його подальша творчість, такий аспект був лише невеликим фраґментом філософського погляду О. Шатківського на світ і тому не мав ідейно-оцінкового навантаження. Майже все, що нагромаджувалось в активі його творчости варшавського періоду, тяжіло до єдиної світовідчуттєвої моделі з тематичним стрижнем — Волинь. На картинах з'являються деякі почаївські „господарки“, садки, пасіка, ярмарки тощо. Ці мотиви „розсіюються“ і в естампі (дереворит, ліногравюра), збагачуючи лірико-смисловий контекст творчости Олекси Шатківського. Певним підсумком цього цілеспрямованого процесу став вибір теми дипломної роботи, названої „Шарварок“, як водночас поетичної і соціальної квінтесенції емоційних переживань українського митця напередодні нової поворотної точки в його творчій біографії.

Не слід недобачати й іншого, що нові напрями, якими було таке багате тогочасне європейське мистецтво, як конструктивізм, супрематизм, надреалізм та ін., і на Заході виступали як безпредметний, абстрактний формалізм, О. Шатківський використовував у своїх творах, наповнюючи їх своїм живим, українським змістом.

Після Другої світової війни стандарти соцреалізму не прищеплюються в О. Шатківського. Незважаючи на „тимчасові втрати естетичного рівня", він у 1950-х рр. знову дарує українському мистецтву багаті „за силою і красою художньої образності зразки". Саме тоді відновлюються у нього генетичні зв'язки з творчими засадами своєї молодости. Стає помітною, на думку критики, певна „концептуальна цілісність не лише в тематичному, а й у художньо-естетичному сенсі". 1960-ті рр. засвідчують розвиток досі маловідомих творчих злетів, насамперед світоглядного ліризму. Зауважено навіть зміни у методі оцінки явищ. Твори О. Шатківського висвітлюють невідомий досі діапазон настроєвости, його особливе сприйняття реалій світу і безнадійної дійсности, яка його оточувала. Саме тоді розвинулися цілі жанрові лінії (квіти, ліричні пейзажі, звичаєві сцени), які по-новому піднесли закладену колись волинську тему, трансформували її в загальноукраїнську. В стильовому плані О. Шатківський реалізував тут якість живописання, коли пізньомодерністські ідеї вийшли у простір постмодернізму, що для львівської ситуації було принципово важливим набутком. Ще й досі непросто визначити той коефіцієнт новизни, притаманний малярській практиці О. Шатківського 1960-х рр. і з яким українське мистецтво поверталося до властивої йому окцидентальної орієнтації.

Нині Інститут готує до друку (побачать світ, очевидно, у 2005—2006 рр.) альбоми **„Іван Труш. Твори з приватних збірок"** *та* **„Володимир Патик. Твори з домашньої і приватних збірок".**

Саме так з перших днів свого заснування і донині почав працювати Інститут колекціонерства.

Варто відзначити, що управа Інституту готує і видає також одноаркушеві настінні календарі (наприклад, на 2005 р. з портретом А. Шептицького роботи О. Новаківського), у серії „Українські художники" підготувала багатоаркушевий календар. Це спільний проект Інституту і поліграфічної фірми „Оранта" у Києві. Останній календар поаркушево, ілюструючи кожний місяць, містить 12 картин під загальним заголовком „Західноукраїнське малярство XX століття": січень: О. Новаківський. „Квіти" (1910); лютий: О. Шатківський. „Дерева зимою" (1966); березень: М. Сельська. „Жінка з коровою" (1968); квітень: О. Новаківський. „Річка Опір поблизу Сколього" (1914); травень: Р. Сельський. „Церковця в Карпатах" (1979); червень: М. Сельська. „Жінка, що сидить"; липень: І. Труш. „Портрет митрополита Андрея, графа Шептицького"; серпень: О. Новаківський. „Копання городу" (1920); вересень: В. Патик. „Натюрморт з соняшниками" (1980); жовтень: І. Труш. „Настурції. Самотина удвох"; листопад: М. Сельська. „Натюрморт з шаховою дошкою" (1960); грудень: В. Патик. „Натюрморт із трійцею" (1980).

Заслуга Інституту колекціонерства українських мистецьких пам'яток при Науковому товаристві ім. Шевченка у Львові полягає насам-

перед у прикладному значенні його діяльности. І це стосується не лише співпраці з різними інституціями, збирацьких заходів, формування реєстрів мистецьких творів, а передусім повсякденної популяризації спадщини України в різних формах. Значення має те, що управа Інституту звертає увагу на маловідомі і забуті особистості українського мистецтва, уряджує виставки їхніх творів, а потім видає альбоми цих творів. Важливим у цьому є те, що організатори намагаються показати і публікувати якнайповніше усе виявлене. Основне, однак, в іншому — опрацьовуються (до публікації додаються каталоги) і оприлюднюються (вони експонуються на виставках) твори тільки з приватних збірок, загроза втрат яких завжди більша, ніж тих, що зберігаються у музеях чи галереях. Вони, як правило, не відомі або маловідомі не лише загалу громадськости, але й мистецтвознавцям (тут, зрозуміло, йдеться навіть не про авторські варіанти, які нерідко виконують митці). У цьому полягає особлива заслуга і значення праці Інституту, не кажучи про уміння збирати кошти, передовсім для уряджения виставок і видання альбомів. Це відкриває можливості для докладного порівняльного дослідження творів із зібрань (вітчизняних і закордонних) музеїв, дає змогу проводити різнобічний науковий аналіз (насамперед атрибуції безіменних творів), водночас осмислювати феномен досягнень українського мистецтва в умовах багатовікової бездержавности.

Олег АНТОНОВИЧ

СТОРІНКИ ІСТОРІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ 1962—1982 РОКІВ[1]

Після виїзду за кордон у березні 1959 р. директора Львівського державного музею українського мистецтва В'ячеслава Сем'ярчука керівництво установою доручено тодішньому заступникові директора з наукової роботи Іванові Катрушенку. 17 березня 1959 р. його поставлено виконувачем обов'язків директора, а у квітні 1960 р. затверджено директором.

Працівники музею були задоволені новим керівником. Він вріс уже в колектив (до музею прийшов у 1953 р.), виявився порядною людиною, полюбив музей із його цінними збірками пам'яток українського мистецтва, сформувався як досвідчений спеціаліст музейної справи, як експерт-мистецтвознавець, дружньо ставився до колег. Разом із тим усі відчували, що партійне керівництво, роздратоване поведінкою попереднього директора В. Сем'ярчука, не залишить музей у спокої, що кандидатура І. Катрушенка на керівника ненависного осередку, який заснував „ворог народу", митрополит Андрей Шептицький і яким протягом довгих років керував „націоналіст", Іларіон Свєнціцький, тимчасова. Адже на ньому, як на заступникові директора з наукової роботи за В. Сем'ярчука, лежала співвідповідальність за погрішності попереднього періоду. Не відповідав І. Катрушенко усім вимогам так званої чистоти партійних керівних кадрів і як особистість. Виходець із селянської сім'ї (народився 8 квітня 1925 р. в селі Нижньому Ворошиловградської области), українець (розмовляв тільки українською мовою), одружений з місцевою дівчиною Оксаною — донькою колишнього старшини Українських Січових Стрільців Олександра Кипріяна, завзятий сподвижник української культури й мистецтва, традицій Національного музею у Львові. І. Катрушенка залишили, бо зашоковане крамольною поведінкою попереднього директора обережне партійне начальство не змогло відразу дібрати когось відповідальнішого, надійнішого і слухнянішого.

А тим часом у партійних кулуарах вирішили насамперед поповнити колектив музею новими працівниками, у першу чергу — членами партії. Уже в березні 1959 р. до музею відрядили на посаду наукового

[1] Перші частини нарису опубліковано у № 1 (Львів, 2000.— С. 3—29) та № 2 (С. 3—22) Літопису Національного музею у Львові.

працівника Я. Цегельника. Він не був спеціалістом, не мав стосунку ані до мистецтва, ані до музейництва, але, як видно, був „спеціальною" персоною, бо для нього музеєві виділено наказом Міністерства культури додаткову штатну посаду. 1 листопада 1960 р. з обласного управління культури прислано на допомогу І. Катрушенкові нового працівника на посаду заступника директора з наукової роботи Бориса Возницького.*

14 березня 1960 р. науковим працівником установи став В. Овсійчук (пропрацював усього сім місяців, звільнився 1 жовтня 1960 р.). 13 лютого 1960 р. тимчасово на посаду наукового працівника прийнято Р. Афтанаса, а 11 червня 1962 р. до музею прийшов Б. Горинь. Натомість 9 березня 1962 р. установу залишив науковий працівник, колишній член КПЗУ М. Вовк (пішов на пенсію). 3 квітня 1961 р. звільнився І. Мельник, а 11 жовтня 1962 р. музей залишила Х. Саноцька. Такий стихійний кадровий вітровій не віщував добра, був передвісником нової бурі, яка прогриміла над Музеєм українського мистецтва уже незабаром, наприкінці 1962 р.

А тим часом новий керівник установи, І. Катрушенко, від перших днів урядування узявся до виконання обов'язків, організаторським розмахом та знанням справи. У своїх практичних діях він оперся на утверджених історією традиціях Національного музею, на порадах працівників старої школи, таких, як І. Гургула, В. Свєнціцька та ін. Керувався І. Катрушенко й порадами колишнього директора музею Іларіона Свєнціцького, з яким від перших днів свого перебування в установі був у добрих взаєминах. Видатний учений, патріарх музейної справи, довголітній поводир культурно-мистецького життя любив напучувати у принагідних розмовах молодого спеціаліста-комуніста на праведний шлях, а той, на заміну, як згадує сам І. Катрушенко, зраджував співрозмовникові партійні таємниці, які стосувалися подальшої долі музею.

Першочерговим завданням новий директор, з ініціативи працівників, поставив перебудову експозиції, поповнення її новими творами, які раніше не вповні відповідали вимогам соціалістичного реалізму та мистецтва російських художників-передвижників, яке тоді уважалося найвищим досягненям культурних надбань людства. Уже в травні 1959 р., що відзначено в „Музейному дневнику", закрито постійну експозицію з метою поповнення її новими творами із фондосховища. У червні 1961 р. перенесено відділ народного мистецтва і у звільненому приміщенні розгорнуто відділ мистецтва XIX — початку XX ст. із свідомим акцентом на творчість видатних мистців західних земель України — І. Труша, О. Куриласа, А. Манастирського, О. Новаківського, О. Кульчицької, а також маловідомих художників, таких, як Я. Пстрак, Ю. Панкевич, М. Сосенко, М. Івасюк, М. Федик та ряд інших. З ініціативи директора істотні зміни проведено і у відділі радянського мистецтва, де почесне місце посіли твори місцевої мистецької школи, поряд з ними картини східноукраїнських живописців, які з різних причин не вкладалися в прокрустове ложе соцреалістичних догм. Наприклад, в експозиції виставлено два твори (жіночі портрети) М. Глущенка паризького періоду

---

* Нині І. Катрушенко на творчій роботі, займається графікою та малярством. Б. Возницький очолює Львівську галерею мистецтв.

творчости мистця, що було на той час сміливою самовільною затією, порушенням офіційної утвердженої ідейно-політичної схеми розвитку соціалістичного за змістом та національного за формою радянського мистецтва. Автор творів, який відвідав музей, зрадів з такої уваги до раннього періоду його творчости, але, побоюючись непередбачених наслідків, попросив зняти їх з експозиції. Занадто проглядали у них впливи імпресіонізму, занепадницького, як уважалося тоді, мистецтва буржуазного Заходу. Своєрідним продовженням музейних експозицій були тимчасові виставки деяких художників минулого, творчо-звітні виставки членів Львівського відділення Спілки художників, дипломних робіт львівських художніх навчальних закладів, що сприяло науковому визначенню загального стану мистецтва Львова, його співвідношення до сучасного українського та світового мистецтва. На окрему увагу заслуговує вперше організована у Львові (квітень 1961 р.) виставка творів видатного українського скульптора Михайла Бринського (експонувалося близько тридцяти оригінальних скульптур, привезених з Праги. Виставка, крім Львова, експонувалася в Івано-Франківську. До виставки видано каталог (упорядники Б. Возницький та М. Батіг)[2].

Водночас з поповненням та оновленням експозиції в музеї на вул. Драгоманова, 42 заходами колективу організовано у 1959—1962 рр. ряд меморіальних музеїв у селах та районних центрах области, що сприяло популяризації українського мистецтва серед широких кіл громадськости. 13 вересня 1959 р., про що розповідає запис у „Музейному дневнику", у селі Заболотцях Олеського району відбулось урочисте відкриття Меморіального музею І. Труша. Доповідь про життєвий та творчий шлях видатного мистця виголосив завідувач відділу Музею українського мистецтва Я. Нановський. Виступили ректор Львівського університету ім. І. Франка Є. Лазаренко, син художника Р. Труш, голова місцевого колгоспу П. Швайка та ін. Зачитано вітальні телеграми від Антона Манастирського й Олени Кульчицької. Голова Львівського відділення Спілки художників Я. Чайка передав музеєві скульптурний бюст І. Труша роботи Євгена Дзиндри. В лютому 1960 р. організовано картинну галерею з оригінальних творів радянського мистецтва в містечку Сколе, у грудні 1960 р.— меморіальний музей О. Куриласа в місті Щирці, а в серпні 1961 р.— музей-садибу Корнила Устияновича в селі Вовкові Пустомитівського району, де у 1839 р. народився мистець.

Пожвавленню діяльности Львівського державного музею українського мистецтва посприяло у ті роки виділення Міністерством культури УРСР вантажної автомашини і штатної посади водія, яким став М. Бартиш. Автомашину відразу переобладнано, покрито брезентовим дахом. Завдяки експедиційним виїздам врятовано багато пам'яток давнього мистецтва — ікон, декоративної різьби і скульптури, рукописів та стародруків, унікальних зразків народного мистецтва, які пропадали у старих занедбаних дерев'яних церквах, у скринях по селянських хатах. Поміж цінних пам'яток треба згадати такі, як скульптури „Самсон" та „Авраам" роботи відомого митця Пінзеля, що віднайшли наукові працівники музею. Ці скульптури в 1961 р. перевезено до музею

---

[2] Див.: Каталог наукових праць співробітників Національного музею у Львові (1905—1995).— Львів, 1995.

із села Годовиці біля Львова. У тому ж часі у сквері перед музеєм встановлено згадуваний у мистецтвознавчих дослідженнях кам'яний п'єдестал слов'янського ідола. У жовтні 1962 р. збірки музею збагатилися цінною пам'яткою давнього мистецтва — Вощатинським іконостасом роботи Й. Кондзелевича. У музейне фондосховище іконостас перевезли науковий працівник М. Батіг, реставратор П. Лінинський та шофер М. Бартиш. Про активну експедиційно-збиральницьку роботу музею свідчать архівні матеріали, записи в „Музейному дневнику" та у книзі наказів. В описуваний період (1959—1961) здійснено експедицій: у 1959 р.— 24, у 1960 р.— 29, у 1961 р.— 37.

Не занедбувано праці над збереженням, зокрема, творів давнього мистецтва у фондосховищі Вірменського собору. Науковим опрацюванням збірок займалася В. Свєнціцька.

Активна повсякденна музейна праця не заважала науково-дослідницькій діяльності, що теж підтверджують архівні документальні матеріали. У 1959—1962 рр. вийшла друком низка досліджень наукових працівників музею: нариси, альбоми, каталоги, статті та ін. Важливіші з них: „Народні майстри" І. Гургули та С. Чехович (1959), альбом „Антон Іванович Манастирський" Я. Нановського (1959), його ж „Устиянович Корнило Миколайович" (1963), „Галицький станковий живопис XIV—XVIII ст. у збірках Державного музею українського мистецтва у Львові" М. Батога (1961), В. Свєнціцька закінчила своє ґрунтовне дослідження про творчість І. Рутковича. 28 жовтня 1959 р. в музеї відбулась науково-методична нарада з участю представників Академії архітектури В. Заболотним та П. Юрченком — ішлося про участь науковців музею у виданні запланованої Історії українського мистецтва. Згодом почалось уточнення організаційних заходів видання.

У загальному підсумку період 1959—1962 рр., коли Львівський державний музей українського мистецтва очолював І. Катрушенко, можна б уважати одним із найплідніших у його історії. І центральні, і місцеві органи мали б радіти з успіхів керованого ними науково-мистецького осередку. Однак, як ствердили дальші події, не так сталося, як гадалося. Та й чи могло бути інакше. „Націоналістичне кубло", яке, згідно з перспективними стратегічними планами режиму, мало вмирати повільною смертю, процвітало й міцніло. І тоді в потаємних кулуарах однозначно вирішено, що в успіхах установи, які утверджували славу колишнього Національного музею, винен передовсім керівник установи Іван Катрушенко. Такий керівник не може очолювати таку установу. Його треба позбутися за всяку ціну.

Вперше невдоволення роботою Музею українського мистецтва висловив тодішній начальник обласного управління культури Я. Вітошинський. Ця особа була у той час своєрідним лакмусовим папірцем, який виявляв настрої владних структур, сигналізував про чергову бурю. Я. Вітошинський, керуючись напрямом вітровію, почав робити зауваження директорові музею, критикувати його методи керівництва установою, нечітке ідейне спрямування тощо. Зокрема, засуджував він надмірну експедиційно-збиральницьку роботу, відпочинкові виїзди колективу, що їх він розцінював як розтрату державних коштів. Але тотальний наступ на музей із застосуванням уже дійових прийомів розпочався аж наприкінці 1962 р. Плани цієї чергової афери, як показа-

ли дальші події, були розпрацьовані на старій примітивній схемі: ненависне вороже лігвище колишнього Національного музею, тепер Львівського державного музею українського мистецтва виражено шляхом з'єднання його з іншою мистецькою установою — Львівською картинною галереєю, як це було вчинено у 1940 р. Тоді Національний музей став лише відділом українського мистецтва при Картинній галереї, що мало, згідно з планами, зняти ореол слави з української національної святині.

Треба нагадати, що нова комуністична затія проти Музею українського мистецтва була задумана у складний період історії комуністичної імперії. В усіх партійних ешелонах ішла тоді, як відомо, таємна гарячкова підготовка до зміщення Микити Хрущова з поста генерального секретаря ЦК КПРС і ліквідації наслідків „хрущовської відлиги". Очевидно, що у цій політичній метушні, коли більшість наказів та розпоряджень давали усно або телефоном, змістити керівника підвладної установи можна було запросто. Однак виникали певні незручності. Адже І. Катрушенко був тоді вже відомою особою: спеціаліст з вищою освітою, митець, член Спілки художників, учасник багатьох виставок, автор наукових праць. Тоді в таємних кабінетах синхронно від низу аж до верху розпрацьовано своєрідний сценарій запланованої затії, який виглядав так: відповідними рішеннями найвищих керівних інстанцій у Києві — Кабінету Міністрів УРСР та Міністерства культури УРСР створено об'єднану дирекцію двох установ — Львівського державного музею українського мистецтва і Львівської картинної галереї. Директором об'єднаних установ поставлено нову людину. Ним став Георгій Данилович Якущенко, а його заступниками з наукової роботи в Музеї українського мистецтва — І. Катрушенко, в Картинній галереї — Борис Григорович Возницький. Вся ця „реформа" відбулась, як записано в „Музейному дневнику", 20 грудня 1962 р.

Досі ще не вдалося виявити якихось достовірних і докладних документальних підтверджень реформаторських заходів „опікунів" культури й мистецтва, назвати імена ініціаторів і виконавців. Збережені архівні матеріали музею подають плутані, хаотичні відомості, а все інше заховане, можливо, у нерозкритих ще донині таємних архівах колишнього КДБ. В усякому разі, як показали дальші події, все відбулося згідно із запланованими накресленнями: небажаного директора позбулися, політично чисту Картинну галерею залишили у спокої, а в Музеї українського мистецтва вирішено провести профілактичні заходи очищення й оновлення.

Лицемірство, зухвальство й цинізм, а водночас наївний примітивізм чергового наступу на „націоналістичне кубло" розкрилися мимовільно вже через несповна три місяці після злуки установ. У березні 1963 р. цими ж високими інстанціями у синхронній взаємодії з місцевими керівними органами Львівський державний музей українського мистецтва і Львівська картинна галерея роз'єдналися, що документально підтверджує наказ № 23 від 16 березня 1963 р., де написано: „Відповідно до наказу по Львівському обласному управлінню культури № 70 від 16. III. 1963 року Картинна галерея вилучена з об'єднаної дирекції [...] Таким чином з цього числа Картинна галерея та Музей українського мистецтва вважаються самостійними установами по здійсненню фінансово-господарської діяльності". Але тепер директором Музею українського мис-

тецтва став не його попередній керівник І. Катрушенко, а новий ставленик Г. Якущенко. Керівництво Картинною галерею покладено на Б. Возницького. Очевидно, що таке безцеремонне поводження з І. Катрушенком було виявом цілковитого недовір'я з боку явних і таємних владних структур, цинічним приниженням і зневагою людської гідности. У квітні 1963 р. він покинув музей, у якому пропрацював десять років. На його місце прийшов новий заступник директора з наукової роботи музею Микола Моздир.

На посаду директора спершу об'єднаних установ, потім роз'єднаного Львівського державного музею українського мистецтва Г. Якущенка перевели із Львівської студії телебачення. Автобіографічні дані розповідають, що народився він 6 травня 1921 р. у Борзні Чернігівської области в сім'ї службовця — агронома радгоспу. За національністю — українець. Середню освіту здобув у Лубнах. Під час війни служив механіком радіообладнання авіаполку, а після демобілізації працював радіомеханіком обласного комітету радіомовлення у Львові. У 1947 р. вступив до Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва, де навчався на факультеті проектування меблів та оформлення інтер'єру. Після закінчення навчання, у 1953 р., став інструктором відділу науки і культури Львівського обкому КПРС, потім працював секретарем парткому Львівського лісотехнічного інституту, а у 1957 р. його поставлено керівником Львівської студії телебачення.*

*Сучасники — колишні студенти інституту, які навчалися разом з Г. Якущенком, згадують, що якихось мистецьких здібностей він не проявляв ані до вступу у навчальний заклад, ані після його закінчення. Під час навчання, що підтверджували і викладачі, більше займався партійною роботою, ніж засвоєнням спеціальних програмних предметів. Дипломною роботою випускника був декоративний вуличний щит для вивішування свіжої преси. Основна характеристика особи студента Г. Якущенка посеред його колег була: „Ми знали, що його прислали"**.*

Своє урядування на новій посаді, що стверджують архівні музейні матеріали — книги наказів, „Музейний дневник", спогади працівників тощо, Г. Якущенко розпочав з позицій вірного „бійця ідеологічного фронту". Насамперед, це показали перші його організаційно-практичні дії та індивідуальне ставлення до музейного середовища.

Нині важко сказати, що новий директор робив з власної ініціативи, а що — на виконання вказівок зверху. Своїх намірів Г. Якущенко не розкривав перед колективом. А тому, очевидно, відповідальність за все погане у тогочасній історії музею лягла на нього. Адже це він, як безпосередній керівник установи, так чи так був причетний, наприклад, до закриття недільного лекторію, до призупинення „Музейного дневника", до знищення рамного фонду музею, до афери із заповітом та мистецькою спадщиною Олени Кульчицької, врешті, до певного розбрату в колективі та ін.

Далі, в грудні 1962 р., відповідно до рішень Ради Міністрів УРСР, Міністерства культури УРСР та Львівського обласного управління

---

* Відомості взяті з особової справи Г. Якущенка, яка зберігається в архіві Львівського історичного музею.

** Записано із слів В. Патика, який навчався разом з Г. Якущенком у Львівському державному інституті прикладного і декоративного мистецтва.

культури, в Музеї українського мистецтва проведено впорядкування кадрів: скорочено дві посади наукових працівників, дві посади технічно-допоміжного персоналу, скасовано посаду вченого секретаря. З музею звільнено наукових працівників О. Пачовську та С. Чехович. На цьому формування штатів тимчасово призупинилося, хоч були посеред тогочасних працівників ще й інші особи, які не викликали довір'я, зокрема, такі, як І. Гургула, В. Свєнціцька, В. Островський, М. Батіг. Але їх не можна було відразу усунути прямим наказом, бо всі вони проявили себе як досвідчені спеціалісти-музейники, як науковці, як мистецтвознавці — члени Спілки художників УРСР, а крім усього, були залучені до праці загальнодержавного значення — написання розділів до шеститомного видання Історії українського мистецтва за редакцією самого М. Бажана, яке готувала Академія наук УРСР. Співавтори цієї праці перебували у безпосередньому контакті з київськими науковцями — членами редколегії. Брали участь в обговоренні матеріалів окремих томів. До того ж збірки Національного музею, зокрема давнього мистецтва — ікони, різьба і скульптура, предмети ужиткового мистецтва, рукописи та стародруки, становили основне джерело для висвітлення проблем розвитку українського мистецтва ранніх сторіч, для чого потрібні були кваліфіковані спеціалісти та консультанти на місцях, ознайомлені з фондовими матеріалами. Все це охолоджувало намагання і відсувало на дальший план остаточні порахунки з небажаними суб'єктами.

Активно взявшись до реформування установи, новий її керівник у січні 1963 р. перебудував структуру музейних відділів. Відділ стародавнього українського мистецтва та відділ мистецтва XIX — початку XX ст. об'єднано під назвою відділу українського дореволюційного мистецтва. Створено новий відділ художньо-масової роботи. Згідно з наказом № 5 від 16 січня 1963 р., внутрішня організаційна схема музею виглядала так: „І. Відділ радянського мистецтва музею: зав. відділом Островський В. О., науковий працівник тов. Горинь Б. М. II. Відділ українського дореволюційного мистецтва музею: зав. відділом тов. Батіг М. І., ст. науковий працівник Нановський Я. Й., ст. науковий працівник Свєнціцька В. І. III. Відділ народного мистецтва музею: зав. відділом Гургула І. В., науковий працівник Захарчук Р. В. IV. Відділ художньо-масової роботи: зав. відділом Сержантова (Сафонова) Е. П.“ У наказі № 2 від 19 березня 1963 р. подано детальний список усіх працівників музею з посадовими окладами. Їх було 25 — 9 наукових працівників і 16 — допоміжно-технічного персоналу.

Після зміщення Микити Хрущова з поста першого секретаря ЦК КПРС розпочалося інтенсивне реформування ідеологічно-політичного обличчя установи усіма доступними засобами репресивної машини. До музею почали навідуватися комісії, а функціонери таємних органів майже відкрито нишпорили по експозиційних залах, у фондосховищах, приєднувалися до екскурсій, укотре перевіряли особові справи працівників, архівні матеріали. У квітні 1964 р. на основі якихось таємних вказівок зверху призупинено діяльність згаданого недільного лекторію, який від самого початку свого заснування не припав до вподоби. У лекторії читалися несанкціоновані лекції несанкціонованій аудиторії, що не сприяло відповідному наглядові та контролю. Про безсоромне лице-

мірство та зухвалий цинізм репресивної затії свідчить запис у „Музейному дневнику" під датою 19 квітня 1964 р.: „Закрито роботу лекторію при музеї. Слухачі лекторію виразили своє задоволення змістовною і цікавою роботою, проте виражали бажання організовувати більше екскурсій по мистецьких пам'ятниках". А насправді ані лекторам, ані керівникам лекторію ніхто ніяких побажань не висловлював. Практика закриття недільного лекторію була застосована не вперше, зокрема, 1947 р. потовчено молотами пам'ятник Андреєві Шептицькому, який стояв у сквері Національного музею на вул. Драгоманова, 42. Його теж знищено на вимогу „трудящих"[3].

Згодом лекторій відновлено, але це був уже санкціонований і контрольований лекторій, для якого писалися та затверджувалися спеціальні цикли лекцій, організовувалась відповідна аудиторія, складалися навіть календарні плани, прохання до громадськости міста відвідувати лекторій.

Ще однією раною, завданою тоді Національному музеєві, було призупинення записів до „Музейного дневника". Ця цінна історична хроніка, яку започаткував і вів довгі роки власноручно Іларіон Свєнціцький, муляла очі комуністичним верховодам. У „Дневнику" правдиво й безсторонньо була викладена не тільки півстолітня історія музейних буднів, але й події культурно-мистецького та суспільно-політичного життя краю, які не узгіднювалися з радянською історіографією. А до того комуністичні діячі не любили залишати документованих слідів своєї злочинної діяльности. Останній запис у „Музейному дневнику" має дату 30 грудня 1965 року. Він звучав так: „Методична рада по прийняттю персональної виставки В. М.-го [Вітольда Манастирського.— **М. Б.**]. *Присутні: Маланчук, Вітошинський і др. Багато гостей і родичі автора виставки".*

Донині не вдалося встановити, хто розпорядився призупинити записи в „Музейному дневнику". Правда, на основі останнього запису можна зробити певні припущення — у ньому згадане прізвище В. Маланчука — тогочасного комуністичного ідеолога і українофоба, який займав тоді чільне місце у львівській партійній ієрархії. Персональний візит В. Маланчука не віщував установі добра, що підтвердили дальші події.

Із закриттям недільного лекторію та призупиненням записів у „Музейному дневнику" „реформаторські" акції не припинялися та новим заходам важко знайти бодай логічне виправдання. Стосувалися вони вже не ідеологічного „відмивання" установи, а її майна та творів. Під датою 16 жовтня 1964 р. зберігся документ, у якому написано: „Перевезення рам з фондосховища гол[овного] корпусу до шопи і до собору. Вилучено старі непригідні рами і списано їх". Про долю рамного фонду свідчить цілий ряд інших архівних матеріалів музею. Наприклад, у наказі № 318 від 13 лютого 1965 р. написано: „Передати безкоштовно з балансу Львівського художнього музею на баланс Сумського художнього музею багетні рами в кількості 51, згідно з додатком". У додатку подано список рам, частина з яких була з обліковими номерами, частина без номерів (розміри рам різні, але переважно потрібні для музейної експозиційної роботи — 90×142, 120×90, 90×112, 81×111, 58×78 та інші). До

[3] Див.: Літопис.— 2001.— № 1.— С. 21.

рамного фонду адміністрація музею неодноразово зверталася й у наступні роки. У наказі № 3 від 6 січня 1970 р. пропонувалося „виділити до списання рами, що є непригідні до використання". У наказі № 109 від 28 серпня 1974 р. говорилося: „...про проведення повної інвентаризації рамного фонду, непридатні для використання вилучити до списання". А треба нагадати, що так званий рамний фонд був, нарівні з творами мистецтва, цінним, громадженим роками зібранням художніх різьблених і позолочених рам, більшість із яких належала конкретним картинам (деякі рами мали навіть гравіровані металеві етикетки). Тоді музейний рамний фонд безслідно пропав. Збереглася лише, на щастя, та частина рам, які стояли у фондосховищі разом з картинами.

Не обійшлося у ті часи й без спроб замахнутися на твори мистецтва, зокрема, на ненависний „церковний хлам". У музейному архіві зберігся лист — відповідь директора музею Г. Якущенка начальникові Відділу музеїв та охорони пам'ятників культури Г. Кирилюку, в якому написано: „За Вашим розпорядженням надсилаємо список творів з фондів музею, рекомендованих для продажу за валюту. Всього 12 ікон 17—19 ст., 5-ї групи". Є в музейному архіві ще один документ — розпорядження Міністерства культури Української РСР № 8-1134 від 25 серпня 1967 р. директору Львівського музею українського мистецтва: „Просимо до 15 вересня ц[ього] р[оку] подати до відділу музеїв та охорони пам'ятників культури довідку, в якій вказати: а) скільки ікон зберігається в музеї, вказати сторіччя, до якого вони відносяться, техніку виконання, скільки з них знаходиться в експозиції та у фондах, скільки творів експозиційного та науково-дослідного значення, скільки творів не експозиційного значення можна продати на експорт (по сторіччях)". Збереглася й довідка директора музею: „На Ваш № 8-1134 від 25. VIII. ц[ього] р[оку] у Львівському музеї українського мистецтва зберігається 2. 607 ікон XIV—XVIII ст. ст. За незначним винятком — це темперний живопис на дошці. На постійній експозиції знаходиться 43 ікони — останні у фондах, з них — 450 науково-дослідницького характеру, решта — 2. 214 — експозиційного. На експорт можемо віддати 8 ікон, 2 — XVII ст., 6 — XVIII ст."

На щастя, ця затія не була зреалізована. Видно, її ініціатори вирішили почекати до слушнішого часу. Якось щасливо пронесло чергову спробу пограбування скарбів колишнього Національного музею, затіяну Міністерством культури Української РСР. Згідно з наказом № 156 від 20 травня 1967 р., Музей українського мистецтва повинен був передати у сховище „Золота кладова", створене при Київському історичному музеї, історичні мистецькі речі з дорогоцінних металів та коштовних каменів (медальйони, персні, табакерки, ордени та ін.). Із невідомих причин і ікони, і мистецькі пам'ятки з коштовних металів залишились на своїх місцях у фондосховищі музею. Своєрідною помстою національній святині було вилучення слова „державний" із назви установи — зроблено це на розпорядження Республіканської комісії Міністерства культури УРСР. Від 1965 р. Львівський державний музей українського мистецтва почав іменуватися тільки Львівським музеєм українського мистецтва.

З перемінами у найвищих ешелонах комуністичної влади Музей українського мистецтва відразу попав в орбіту посиленої уваги партійного керівництва. Для остаточного наведення порядку з кадрами тощо,

а найголовніше, перетворення установи у справжній осередок пропаганди засобами мистецтва комуністичних ідей вирішено у першу чергу змінити тут партійне ядро і передати йому всю повноту керівних функцій. Крім наявних уже членів партії і прикріплених партійців із сусідньої домоуправи, до музею „підкинуто" дві нові партійні кадри — Івана Суховія та Віру Бєлих. Хоч вони не були спеціалістами ані мистецтвознавста, ані музейної справи, не мали ніякого стосунку до мистецтва, їх поставлено відразу на посади наукових працівників. І. Суховія, відставного військовослужбовця, політпрацівника, включено до сектора художньо-масової роботи, а В. Бєлих, колишня працівниця партійних органів на різних рівнях та в різних установах, стала науковим працівником невизначеного профілю з невизначеними повноваженнями та функціями. Наказом № 110 від 27 жовтня 1965 р. директор музею доручив їй усе керівництво лекційною та екскурсійною роботою для забезпечення, як сказано в наказі, їх належного рівня. Щойно у 1966 р. В. Бєлих „встромлено" у відділ народного мистецтва, який очолювала тоді неблагонадійна І. Гургула. В музейному колективі ніхто не сумнівався, що нові працівники прийшли до установи із спеціальними завданнями. Зокрема, привернула до себе увагу В. Бєлих — ця одіозна особистість, справжнє обличчя якої стало відомим лише після удоступнення музейних архівів, де збереглася її особова справа. Рік народження — 1923, за національністю — росіянка. Хто були її батьки — в автобіографії не вказано. Чоловік — Едвард Кінстлер, уродженець міста Кракова. У Львові з'явилася разом з батьками в перші дні після „возз'єднання", у 1939 р. У 1941 р., після нападу на СРСР Німеччини, сім'я евакуювалася в Караганду, а по визволенні Львова, у 1944 р., знов повернулась, як сказано в автобіографії, „у звільнені райони". Закінчила Львівський університет ім. І. Франка (історичний факультет, 1953—1959), а потім працювала на різних роботах. Була інструктором обкому ЛКСМУ, зміцнювала партійну організацію готелю „Інтурист", працювала в особливому секторі Львівського обкому КПРС, була начальником відділу кадрів Львівського університету, кореспондентом газети „Львовская правда", Львівського радіо та ін. Недарма відрядили її до Музею українського мистецтва зміцнювати партійну організацію, реформувати установу, а найімовірніше, червоточити її зсередини. Від перших днів своєї „праці" В. Бєлих збраталася з другою партійною діячкою (прикріпленою від домоуправління), дружиною відставного полковника Монжале, завзятою українофобкою, і обидві зайнялися доносами, провокаціями, обмовляннями й анонімками на працівників, створювали атмосферу підозріння і розбрату у згуртованому раніше колективі. Партійна організація музею стала від того часу щільно закритим від решти працівників так званим керівним і спрямовуючим органом наукової установи. Всі основні рішення приймалися тепер на закритих партійних зборах без узгодження з безпартійними науковими працівниками відділів. На щастя, це треба відзначити, напружену атмосферу, зухвалі випади недругів проти окремих працівників злагоджували, інколи із шкодою для себе, деякі тодішні члени музею, такі, як заступник директора з наукової роботи М. Моздир, працівниця відділу народного мистецтва Р. Захарчук, а в окремих випадках навіть новий працівник І. Суховій.

З формального боку, як свідчать збережені архівні музейні матеріали — плани, звіти, протоколи, довідки, накази та ін., діяльність Музею українського мистецтва під керівництвом нового директора Г. Якущенка можна було б уважати навіть задовільною. У 1965 р. тут створено, наприклад, представницьку вчену раду, до якої увійшли: Г. Якущенко (директор музею, голова), М. Моздир (заступник директора з наукової роботи музею), П. Зозуляк (інспектор обласного управління культури), Д. Крвавич (скульптор, заступник голови Львівського відділення Спілки художників України), Ю. Лащук (викладач Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва), Р. Сельський (доцент Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва), Л. Левицький (художник-графік, член Львівського відділення Спілки художників України), П. Жолтовський (кандидат мистецтвознавства, науковий працівник Львівського музею етнографії і художніх промислів), Б. Возницький (директор Львівської картинної галереї), В. Островський (завідувач відділу радянського мистецтва музею), М. Батіг (завідувач відділу дореволюційного мистецтва музею), І. Гургула (завідувач відділу народного мистецтва музею), В. Монжале (секретар партійної організації музею), В. Свєнціцька (старший науковий працівник музею), Я. Нановський (старший науковий працівник музею), М. Пигель (завідувач фондів музею), О. Ситник (завідувач бібліотеки музею), Б. Горинь (науковий працівник музею), Р. Захарчук (науковий працівник музею). Крім вченої ради, наказом директора № 1 від 4 січня 1965 р. утворено науково-методичну раду, до якої увійшли працівники музею М. Моздир, М. Батіг, В. Островський, В. Свєнціцька, Р. Захарчук. Вчену раду заплановано скликати кожного місяця, методичну — залежно від науково-виробничих потреб.

Утворення престижних наукових та методичних рад, про що свідчить представницький парадний список її членів, як і вся інша „паперова" тогочасна діяльність, були, правдоподібно, зручним надуманим камуфляжем для прикриття чергового тотального наступу на музей, який зганяв сон з повік керівництва. На засіданнях вченої ради порушувано усі проблеми музейного життя, але формував питання, інспірував зміст рішень тощо самовладно сам її голова згідно з підказками керівних інстанцій, які вимагали ставити в центрі уваги установи ідейно-виховну роботу. Всі інші ділянки — наукову, дослідницьку, експедиційно-збиральницьку — відсунуто на задній план. Вони лягли на плечі заступника директора з наукової роботи М. Моздира, на щастя, чесної людини, розумного й сумлінного працівника.

Правда, на засіданнях вченої ради не завжди і не все проходило так гладко, як хотілось керівництву — голові та його підручним. Члени ради, зокрема представники інших організацій, виступали нерідко із своїми пропозиціями, критикували роботу установи, що створювало „гострі кути", які скреготіли в колесах офіційної машини. Вже на першому засіданні вченої ради (протокол № 1 від 12 січня 1965 р.) її члени Д. Крвавич та М. Батіг висловили ряд критичних зауважень про роботу музею. Д. Крвавич звернув увагу на відставання науково-дослідницької діяльности, а М. Батіг сказав: „Я дуже песимістично настроєний відносно майбутнього музею. Кошти кожен рік зменшуються на наукову роботу. Науковий працівник виступає в ролі дослідника [...], а також

працює як столяр, як прибиральниця". Ще різкіше виступив Б. Горинь: „Мені здається, що в останній час деградується обличчя музею [...] Є підстави бити в дзвін. Через велике навантаження наукові працівники не зможуть добре готувати лекції, вести екскурсії, і люди можуть перестати ходити до музею". Неприхована критика діяльности установи, запротокольована в документах, свідчила про тривожні наслідки планів нового керівництва, а разом з тим залишала документовані сліди для історії, чого дуже не любили комуністичні діячі. А треба нагадати, що після призупинення записів до „Музейного дневника" лише протоколи вченої та методичної рад висвітлювали в основному події музейного життя, підступні вчинки комуністичної інквізиції, парадоксальні ситуації, з яких, як свідчать архівні матеріали музею, не могли гладко виплутатися і „дипломатичний" директор музею, і досвідчені рецидивісти з керівної верхівки.

На 1965 р. припадав ювілей Національного музею у Львові — 60-ліття від дня його заснування. Вчена рада, як і годилося, прийняла на своєму засіданні відповідне рішення. Ухвалено та затверджено план заходів, до якого, як написано в протоколі, входили: наукова конференція, доповіді та співдоповіді, виступи слухачів, статті в пресі й радіопередачі, сценарій для телебачення, художня афіша, запрошення з тематикою виступів. Матеріали конференції заплановано видати окремим збірником, на музеї встановити меморіальну пам'ятну таблицю І. Свєнціцькому. Основну доповідь на конференції мав зробити директор музею Г. Якущенко, а співдоповіді: М. Моздир — „ЛДМУМ — один з центрів науково-дослідницької роботи на Україні", Р. Захарчук — „ЛДМУМ і естетичне виховання учнівської молоді", М. Батіг — „Давнє українське мистецтво і сучасність", І. Гургула — „ЛДМУМ — скарбниця українського народного мистецтва", В. Свєнціцька — „Рукописи та стародруки в збірках музею", В. Островський — „Створення сучасної експозиції музею". Із співдоповідями мали виступити: П. Жолтовський, Я. Запаско, І. Сенів, І. Волинський, а також представники громадськости. Ювілей вирішено провести в листопаді 1965 р.

Однак ювілейне свято, якого чекали і музейні працівники, і представники інших культурно-мистецьких установ, і громадськість міста не відбулося. У високих таємних кабінетах прийнято однозначне рішення: ніяких ювілеїв, ніяких конференцій, зборів, доповідей, афіш, запрошень тощо. Бо як же ж можна відзначати дату осередку, заснованого ворогом народу графом Андреєм Шептицьким, бастіону, який пропагував самостійницькі ідеї, був джерелом духу відвічної національної стихії, пристановищем націоналістичних елементів? Замовчати, замазати, „спустити на гальмах", так само, як це було вчинено у 1955 р.— із 50-літнім ювілеєм.

Першим сигналом про заборону ювілею був виступ директора музею Г. Якущенка на засіданні вченої ради 18 грудня 1965 р.: „Наукова конференція відкладена. Оскільки наприкінці року справ в музеї настільки накопичилось, що потрібно вирішити питання про термін конференції. І, крім того, захворіла Свєнціцька, яка робить доповідь [...] Крім того, я хочу заслухати інформації доповідачів про стан підготовки доповідей". Ухвалили, як записано в протоколі, „призначити наукову конференцію на 21 січня 1966 року, надрукувати запрошення з темати-

кою доповідей“ та ін. Всі арґументи вченої ради, Г. Якущенка про „накопичення справ“, про „хворобу Свєнціцької“, „про стан підготовки доповідей“ були звичайним крутійством, а разом з тим свідченням, що комуністичні верховоди на всіх рівнях і в усіх таємних силових інстанціях не змінили свого ставлення до „націоналістичного кубла“, що репресивна машина далі працює на повну силу згідно з таємними накресленнями. Підтвердженням цього, крім заборони ювілею, був уже один з перших наявних репресивних актів органів КДБ — арешт у серпні 1965 р. наукового працівника музею Богдана Гориня. А ювілейна конференція з нагоди 60-ліття заснування Національного музею у Львові не відбулася ані в листопаді 1965 р., ані в січні 1966 р. Про людське око, із звичним лицемірством і безсоромним цинізмом історичну дату Національного музею підмінено іншим ювілеєм — 90-річчям від дня народження Іларіона Свєнціцького.

Про цей „замінний“ ювілей теж розповідають протоколи вченої ради, яка була у той час зручним засобом безсоромних маніпуляцій і керівництва музею, і партійних верховодів. У протоколі вченої ради від 28 травня 1966 р. записано слова Г. Якущенка, який урочисто й поважно повідомив: „У зв'язку з 90-річчям з дня народження І. С. Свєнціцького — організатора і першого директора музею — дирекція ЛДМУМ та парторганізація вирішили в половині червня 1966 р. провести урочисте засідання Вченої ради музею за участю представників інших установ. На цьому засіданні повинна бути розглянена пропозиція про встановлення меморіальної дошки“. Тут же затверджено оргкомітет для підготовки і проведення засідання вченої ради у складі: М. Моздир, І. Гургула, В. Островський. Так зване засідання вченої ради з відзначення ювілею І. Свєнціцького дійсно відбулося 16 вересня 1966 р. Протокол вченої ради розповідає, що на ньому були присутні: М. Моздир (заступник голови), В. Бєлих, І. Гургула, Р. Захарчук, П. Жолтовський, О. Ляшенко, П. Лінинський, Д. Крвавич, Я. Нановський, В. Островський, В. Свєнціцька (секретар), І. Суховій та запрошені гості з відділу мовознавства Інституту суспільних наук при ЛОЛДУ, а також з інших львівських музеїв (загалом близько 50 чол.). На засіданні виступив М. Моздир з короткою характеристикою діяльности І. Свєнціцького, І. Гургула, яка накреслила музейну діяльність І. Свєнціцького, У. Єдлінська (кандидат філологічних наук, співробітник відділу мовознавства) розповіла про заслуги ювіляра в галузі мовознавства, П. Жолтовський (кандидат мистецтвознавства, заступник директора з наукової роботи Львівського музею етнографії та художнього промислу) з інформацією про збиральницьку діяльність І. Свєнціцького, М. Пушкар (доцент кафедри слов'янської філології ЛОЛДУ) з повідомленням про педагогічну працю ювіляра. Як видно, „ювілей“ проведено у свідомо завуженому колі. На засіданні вченої ради не було представників радянської влади, партійних інстанцій, працівників обласного управління культури, не було навіть голови ради, Г. Якущенка, секретаря партійної організації музею В. Монжале, не було активних членів ради — Б. Возницького, П. Зозуляка та ін. Натомість для заповнення пустих місць до списку членів вченої ради, що відзначено в протоколі, внесено прізвища В. Бєлих, О. Ляшенка, П. Лінинського, І. Суховія, які її членами не були. Протокол „ювілейного“ засідання вченої ради з усіма виступами та інформаціями вмістився на

півтори сторінки машинописного тексту. Не було повідомлень у пресі, виступів по радіо та ін., як обіцяли адміністрація і партійна організація, не згадувалося про встановлення меморіальної таблиці Іларіонові Свєнціцькому.*

Приспішених обертів набув черговий тотальний наступ на колишній Національний музей, зокрема, після арешту Б. Гориня. Сюди майже відкрито почали навідуватись функціонери таємних служб, надходили якісь фіктивні телеграми, анонімні листи, а всередині колективу активно запрацював зловісний підривний тандем „Бєлих—Монжале". В музейному середовищі витворилась атмосфера недовір'я і підозріння, нездорової професійної конкуренції, заздрости. В цих умовах прославлена установа почала втрачати свій попередній науковий престиж і мимовільно перетворювалась у безперспективний пропагандистський осередок, що вповні відповідало стратегічним накресленням режиму.

Як свідчать архівні музейні матеріали, розповіді та спогади сучасників — колишніх музейних працівників, директор Г. Якущенко тоді сліпо виконував вказівки зверхників, а „гострі кути" перекладав на свого заступника з наукової роботи М. Моздира. Як щось буденне й звичне сприйняв він арешт Б. Гориня, ніяк не зреагував на відхід з роботи у 1966 р. досвідченого кваліфікованого спеціаліста, науковця, художника й мистецтвознавця, чесного самовідданого працівника, завідувача відділу радянського мистецтва В. Островського (пропрацював у музеї тринадцять років). З якоюсь байдужістю, а навіть, як здавалося, з прихильністю сприймав керівник установи шкідницькі вчинки В. Бєлих, Г. Монжале та інших. Не прислорила доброї слави Г. Якущенкові й участь в афері, пов'язаній із заповітом та мистецькою спадщиною О. Кульчицької. Хоч тут, як і в усіх інших діях тих часів, керівник музею був лише пішаком на шахівниці, де фігурами маніпулювали таємні, невидимі гравці, він мимоволі став співучасником злочинної акції, яка своїм антиукраїнським змістом рівнялася із злочином знищення у 1952 р. кількох тисяч творів українського мистецтва, спалених у печах та потовчених молотами вандалами в бібліотеці на вул. Стефаника[4].

У 1954 р., ще коли директором Музею українського мистецтва був В'ячеслав Сем'ярчук, тут відкрито виставку творів Олени Кульчицької. Це був один із найбільших вернісажів художниці, який ще раз розкрив широким колам громадськости подиву гідну багатогранність таланту мисткині, ще вище з перспективи п'ятдесятирічного періоду творчости утвердив значення Олени Кульчицької в розвитку українського мистецтва першої половини XX ст. Художниця була задоволена виставкою. Вона вперше побачила весь свій доробок у просторих залах, фахово побудованої експозиції.

У 1954 р. Олені Кульчицькій минуло 77 років (народилася 15 вересня 1877 р.). На той час у художниці не залишилось нікого з рідних, і вона переживала за майбутню долю свого півстолітнього доробку та майна, яке після її смерти, як сама часто казала, можуть розтягнути, розкрасти, а то й знищити, зокрема ту частину творів, які суперечили

* Меморіальну таблицю І. Свєнціцькому на будинку Національного музею на вул. Драгоманова, 42 встановлено у 1996 р. (скульптор Е. Мисько).

[4] Див.: Літопис.— 2000.— № 1.— С. 23—26.

сучасній ідеології, оспівували славну історію України, національні визвольні змагання, прагнення народу до вільного самостійного життя (на виставці цих творів не було). Мабуть, уже тоді для цілісного збереження всього мистецького доробку художниця вирішила передати його безплатно на довічне зберігання Музеєві українського мистецтва.

Свій патріотичний почин Олена Кульчицька здійснила у 1957 р., оформивши його відповідним юридичним документом — заповітом, який має дату 29 серпня 1957 р. Заповіт склав старший державний нотаріус Першої державної нотаріальної контори (на вул. Саксаганського, 6) О. Ольшанський. Документ підписали: заповідач і два виконавці заповіту — тодішній директор Музею українського мистецтва В'ячеслав Сем'ярчук і науковий працівник Музею етнографії та художнього промислу Данило Фіголь. Окрім цього документа, який стосувався виключно художньої спадщини, у той же час та тією ж установою складено ще один заповіт, яким Олена Кульчицька розпорядилася усе інше своє майно (меблі, одяг, посуд та ін., а також знаряддя праці — пензлі, різці, валки, офортний станок та ін.) передати своїм учням, знайомим та друзям. Виконавцями другого заповіту були працівники Музею етнографії та художнього промислу Д. Фіголь і І. Дрималик, а також науковий працівник Музею українського мистецтва М. Батіг.

Усю мистецьку спадщину Олени Кульчицької, що відзначено в заповіті, докладно описали у двох каталогах науковий працівник Музею етнографії та художнього промислу І. Сенів і науковий працівник Музею українського мистецтва О. Пачовська. Зберігалися каталоги разом з усім архівним матеріалом — листуванням, записками, нотатками тощо аж до смерти художниці в приміщенні, де вона проживала та працювала, на вул. Міцкевича, 7 (нині вул. Листопадового Чину).

Померла Олена Кульчицька 8 березня 1967 р. Спочила у родинній гробниці на Личаківському цвинтарі. З Музею українського мистецтва на вул. Драгоманова, 42, де було встановлено труну, покійну супроводили до місця вічного спочинку представники української громадськости міста. Партійне начальство участи в похороні не брало. Після відправи релігійного обряду група молодих людей заспівала кілька народних пісень, які любила за життя художниця, серед них заборонені тоді „Чуєш, брате мій...“, „Ой у лузі червона калина...“ та інші.

Та ще не пов'янули квіти на могилі, як із спадщиною Олени Кульчицької почали діятися дивні речі. На веління якихось таємних сил заповіти художниці, списки творів, каталоги та ін. вилучено й заховано, виконавців волі покійної не повідомлено, помешкання опечатано, біля дверей поставлено міліцейський пост. До кончини світової слави мистця, народного художника УРСР, члена-кореспондента Академії архітектури УРСР, лауреата Державної премії УРСР ім. Т. Шевченка, професора, колишнього депутата Верховної Ради УРСР, відзначеного орденами „Знак пошани“ та Трудового червоного прапора комуністичні можновладці поставилися як до смерти невідомої, бідної, самотньої бабусі. Розпорядженням виконкому Залізничної районної ради депутатів трудящих Львова створено окрему комісію, яку очолили представник Львівської Другої державної нотаріальної контори (чомусь не Першої, де зберігалися заповіти) Е. Потапова та представник будинкоуправління К. Попова. Понятими були С. Стефановська та О. Чиж, експерта-

ми — Г. Якущенко та В. Свєнціцька. 13 березня 1967 р. комісія, всупереч елементарним вимогам законності, розпочала опис наявних у приміщенні предметів та мистецьких творів. Список виконано олівцем, в одному примірнику, російською мовою під назвою „Акт описи № 1“.*

*Цей так званий „Акт описи № 1“ є документальним свідченням ставлення тогочасного комуністичного режиму і до Олени Кульчицької, і до Музею українського мистецтва, до культурних надбань українського народу, і до всього українського. Він виконаний некваліфіковано і неграмотно, написаний „суржиком“. Там проставлено назву твору, матеріал і техніку виконання, розміри, а поряд — грошову вартість у карбованцях. В оригіналі записи виглядають так: „Ковер домотканный авторский, шерстяной старый, охрыстокоричневого цвета, тематический „Материнство“, 1,35×188, 60 руб.“** На увагу заслуговує, зокрема, оцінка творів. Усі унікальні авторські килими оцінено по 40, 30, 15, а навіть по 5 крб. Подібно оцінено твори живопису та графіки, наприклад: „Полотно картина живопись (масло) пейзаж „Дерево в огороді“ — 40 руб., Триптих (фанера-масло) „Богдан Хмельницький“ — 50 руб.“ Деякі картини оцінено навіть по 5 крб. (біля картин розмірів чомусь не проставлено). Ще „щедріше“ експерти оцінили графічні твори. Наприклад, 10 ліногравюр до поеми І. Франка „Мойсей“ оцінено сумою 10 крб., а 46 гравюр — ікон у папці — 30 крб. Всього до „Акта“ внесено 2638 предметів на суму 6492 крб. 17 копійок.*

Перший офіційний документ про спадщину Олени Кульчицької появився 23 березня 1967 р. Був це наказ № 29, виданий директором Музею українського мистецтва Г. Якущенком: „За розпорядженням Виконкому залізничної райради депутатів трудящих м. Львова комісією з участю представника Львівської другої державної нотаріальної контори 13 березня ц. р. описане особисте майно і художня спадщина померлої 8 березня ц[ього] р[оку] народної художниці О. Л. Кульчицької. Згідно акту опису № 1 згадане майно в кількості 2,638 предметів на суму 6,492 крб. 17 коп. передане на збереження Музею українського мистецтва, а я попереджений про особисту відповідальність за його зберігання. З метою надійного зберігання майна та художньої спадщини, прийнятої музеєм, наказую: 1. Головному охоронцю т. Пигелю М. М. протягом трьох днів перевезти до фондосховища музею найбільш цінні мистецькі твори з спадщини Кульчицької, що знаходятьcя в квартирі по вул. Міцкевича, 7/1. 2. Зобов'язати тт. Живка І. М., Пигеля М. М. та Свєнціцьку В. І. опломбувати кімнату з майном, що залишилося в квартирі по вул. Міцкевича, 7/1 та приміщення, де влаштована експозиція, оформити це актом. 3. Взяти розписку з проживаючої в квартирі по вул. Міцкевича, 7/1 Кузьми Ефросинії Василівни про недоторканість пломб в обох приміщеннях, де є майно, яке належить музею. 4. Контроль за неухильним виконанням наказу та передачу мені акту про опломбування покладаю на заст. директора т. Моздир М. І.“

Олена Кульчицька, як подано вище, померла 8 березня. Комісія почала працювати 13 березня. А наказ директора музею має дату 23 березня. Хто ґаздував у приміщенні художниці у цьому проміжку часу,

* Акт зберігається в архіві нотаріальної контори на вул. Саксаганського, 6.

** Орфографію подано згідно з оригіналом.

встановити не вдалося. А хтось ґаздував, бо зникли ряд творів з небажаним для радянської влади змістом, цінні довоєнні видання, такі, як „Історія України“, „Історія української культури“, підшивки дитячих журналів „Малі друзі“, „Дзвіночок“ та інші, які ілюструвала художниця, графічні прилади (різці, пензлі, валки та ін.), архівні матеріали, ряд пам'яткових родинних предметів. Правда, ще за життя, серцем відчуваючи злі наміри комуністичних інквізиторів, художниця заготовила кільканадцять тек з „ворожими“ творами і роздала їх друзям та знайомим, окремим музейним працівникам, завдяки чому вони збереглися до наших днів.*

Згідно з наказом директора музею Г. Якущенка розпочалося перевезення „найбільш цінних мистецьких творів“ Олени Кульчицької до музейного фондосховища. Перевозили їх, як звичайний вантаж, гамузом, без документального оформлення, без узгіднення із змістом заповіту, а навіть „Акта описи“. Продовженням безвідповідальних незаконних діянь було документальне оформлення мистецької спадщини та майна уже в самому музеї. Воно розпочалося аж 1969 р., а юридичний документ на прийом усієї спадкової маси покійної оформлено ще пізніше, у 1971 р. Дивним, а то й сміхотворним був інвентарний облік творів, зокрема графіки. Здійснювався він заднім числом. Записи в інвентарну книгу вносила працівниця Софія Титар, прийнята на роботу до музею згідно з наказом директора 15 травня 1969 р. Але біля вписаних до книги графічних творів стоїть дата 13 березня 1967 р. Отже, не було ще акта комісії (почала працювати 13 березня 1967 р.), не було наказу директора про перевезення творів до музею (наказ має дату 23 березня 1967 р.), а інвентаризація йшла вже повним ходом. За один день в інвентарну книгу вписано аж 500 творів працівником, якого в музеї ще не було.

Після „успішного“ завершення чергової злочинної операції, спрямованої водночас як проти Олени Кульчицької, так і проти колишнього Національного музею, таємні інстанції і за їхнім дорученням керівництво музею разом із своїми допоміжними силами, зокрема зі згадуваним раніше тандемом „Єлих—Монжале“, взявся до здійснення чергового завдання — очищення „націоналістичного кубла“ від небажаного „кадрового охвістя“ і остаточного викорінення духу митрополита Андрея. Правда, зі старших наукових працівників — вихованців Іларіона Свєнціцького — в музеї залишилося на той час тільки троє: Я. Нановський, В. Свєнціцька і М. Батіг. Нездорова, нервозна обстановка передчасно загнала в могилу Ірину Гургулу — підпору народного мистецтва (померла раптово 20 травня 1967 р., всього через два місяці після смерти Олени Кульчицької). Усі троє однаково „нє внушалі довєрія“, але нестерпною занозою, яку неодмінно треба було усунути за всяку ціну, був підозрілий, непокірний, репресований раніше, виходець із свідомої селянської родини М. Батіг (четверо членів моєї сім'ї були засуджені на різні строки покарання за антирадянську діяльність). Звільнити мене прямим наказом, так, як О. Пачовську та С. Чехович, було незручно. Я був відо-

* Автор цього нарису працював тоді в Музеї українського мистецтва. З О. Кульчицькою познайомився ще 1945 р., був її студентом у Львівському поліграфічному інституті ім. І. Федорова, де тоді викладала художниця.

мий уже тоді, працював над розділами до Історії українського мистецтва, був членом Спілки художників УРСР, утвердився як спеціаліст мистецтвознавець та художній критик у мистецькому середовищі Львова, а до того успішно справлявся з музейними завданнями. І тоді до мене вирішено застосувати перевірений уже в попередні роки в музейній кадровій практиці метод провокацій, цькування, наклепів, анонімок, тиску з боку органів КДБ з настирливою вимогою до співпраці. Насамперед адміністрація музею, директор Г. Якущенко, який виразно недружелюбно почав ставитися до підозрілого, встановили негласний нагляд за його діяльністю. У фондосховищах музею, наприклад, я міг працювати лише у присутності завідувача фондів, а у бібліотечному відділі — у присутності бібліотекаря. На мене почали приходити анонімки, які директор Г. Якущенко наперед прочитував працівникам, а потім вручав обмовленому. Були якісь провокаційні телефонні дзвінки, а навіть фіктивні телеграми. А крім усього, з таємних архівів КДБ піднято зловісний документ — „Політичну характеристику викладачів та студентів вузів Львова", надіслану Управлінням МДБ Львівської області Львівському обкомові КП (б) у липні 1947 р. У списку цілого ряду „злочинців" стояло ім'я М. Батога. У пункті п'ятому цього документа зазначалося: „Батиг Николай Иванович, 1922 года рождения, уроженец с. Кугаив, Пустомытовского р-на Львовской области, украинец, гр-н СССР, б/п, быв. студент Художественного института. Батиг является участником ОУНовского подполья, в период немецкой оккупации поддерживал организационные связи с окружным „проводом", а с 1944 года находился на нелегальном положении, после чего переехал в г. Львов, приобрел фиктивные документы как переселенец из Чехословакии, по которым и проживал по день его ареста. Проживая в г. Львове, поддерживал организационную связь с членами ОУН — его сестра, проживавшая вместе с ним в одной квартире в г. Львове: Батиг Наталия Ивановна, 1929 года рождения, учащаяся средней школы г. Львова, являлась также членом ОУН и по заданию ОУН — оуновского подполья распространяла ОУНовский займ (буфоны) среди населения г. Львова"[5]. Документ підписав начальник Управління МГД Львівської области, генерал-лейтенант Воронін. Крім усього, всюдисущим функціонерам КДБ стало відомо, що М. Батіг ще як учень другого класу початкової школи викликався польською поліцією на допит у зв'язку з появою саморобних антиурядових передвиборних плакатів (він один на все село вмів малювати), а у 1939 р., перед початком Другої світової війни, у нього та інших свідомих громадян села знято відбитки пальців.*

Після категоричної відмови співпрацювати з органами КДБ М. Батога піддано навіть у 1966 р. фізичній профілактичній обробці, що у ті часи часто практикувалося таємними службами. Його і його дружину побили, і він із струсом мозку, з розбитою головою пролежав місяць у

---

[5] Опубліковано: Культурне життя в Україні. Західні землі.— К., 1996.— Т. 2: 1953—1966.— № 291.— С. 831—834. У доповідній наявні помилки: замість „Батиг", написано „Батич", замість „Кугаїв" — „Кергаив". М. Батіг навчався не в Художньому інституті, як написано в доповідній, а у Львівському поліграфічному інституті.

* Ці події пам'ятають старожили села, про них нагадували згодом представники органів КДБ на викликах та зустрічах, на спробах завербувати М. Батога до співпраці.

лікарні, дружині поставили на розбитій голові шви[6]. *У грудні 1967 р. М. Батіг після довгих вагань залишив улюблену установу, у якій думав працювати до кінця життя. Натискові „невсипущих опікунів" з застосуванням подвійних стандартів піддано й працівника відділу давнього мистецтва В. Свєнціцьку. Після відходу з музею М. Батога їй доручено керувати зреформованим відділом дореволюційного мистецтва з великим фондом ікон, декоративної різьби й скульптури, рукописів та стародруків, з мистецькими зібраннями творів XIX — початку XX ст., а на додаток — двома художньо-меморіальними музеями: Олени Кульчицької і Антона Манастирського. На перший погляд, це могло б сприйматися як вияв довір'я, пошани й поваги. А насправді таке надмірне навантаження на одну особу, немолоду вже й хвору жінку, могло бути хитрою спробою довести її до безпорадности та відчаю і добровільно залишити займану посаду. Документальним підтвердженням такої тактики служить один із наказів по музею — № 10 від 28 січня 1982 р., в якому написано: „Попередити Свєнціцьку В. І., що у випадку невжиття дієвих заходів для прискорення темпів опрацювання фондів буде поставлено питання про передачу закріплених за нею фондових груп більш енергійному працівникові".*

Настирливе, зухвале й безцеремонне втручання в діяльність музею партійного керівництва посилилось, зокрема, в кінці 1960-х — на початку 1970-х рр. Із „небажаних суб'єктів" після відходу В. Островського та М. Батога, арешту Б. Гориня, у музеї залишилось тільки двоє — Ярослав Нановський і Віра Свєнціцька. Я. Нановський не мав за собою якихось видимих гріхів. Ані він сам, ані ніхто із його рідні (серед живих залишились лише батько й мати) у минулому не брали участи в політичному житті краю. А в музеї Ярослав Йосифович (а тихенько, у вузькому товариському колі — „пан Ярцько"), навчений життєвим досвідом у трьох державах, зайняв лояльну позицію до нових порядків і, зберігши в душі чесність та добропорядність „пасивного українського патріота", тихо й скромно займався науково-дослідницькою діяльністю — писав монографії про апробованих художників-класиків, порядкував альбоми, буклети, каталоги, путівники та ін. А В. Свєнціцька, хоч і „грішниця", відбула вже десятирічну покуту в сибірських ГУЛАГівських таборах. Їх терпіли, як неминуче зло, бо вони становили тоді стрижень теоретично-практичної діяльности установи, репрезентували її науковий престиж, були, крім усього, вчителями та наставниками молодшого покоління наукових працівників.

Директор музею Г. Якущенко зайняв у цих нових, непередбачених та непрогнозованих політичних умовах свою випробовану тактику „дипломатичности" та „обходження гострих кутів". У центрі уваги діяльности установи на догоду партійному начальству поставлено тепер масово-освітню роботу: екскурсії, лекції, зустрічі з глядачами, організацію тимчасових та пересувних виставок, зокрема виставок львівських художників — членів Львівського відділення Спілки художників УРСР. Занехаяно експедиційно-збирацьку роботу пам'яток давнього і народного мистецтва, відсунуто на дальший план працю у фондосхо-

[6] Цей випадок згадує у своїй книжці „Благослови, душе моя, Господа" львівський письменник Роман Іваничук (Львів, 1993.— С. 167).

вищах. Модними стали тоді так звані „поїзди дружби“ з Москви, Ленінграда, із союзних руспублік СРСР. Були дні, коли через експозиційні зали проходило до десяти екскурсій. У цій масово-освітній метушні, яка, на думку ідеологів, мала виховувати радянських людей у дусі дружби народів багатонаціонального Союзу на чолі з великим російським народом, звісно, не знаходилось часу для поважної науково-дослідницької роботи, яку замінено виготовленням та друкуванням каталогів виставок, проспектів, буклетів, путівників тощо. На цьому сірому фоні прославлений колись Національний музей почав втрачати свій авторитет науково-мистецького оплоту, перетворюватись у безперспективний, застійний, масово-агітаційний комуністичний осередок.

Початок 1970-х років можна уважати певною мірою переломним етапом в історії Національного музею — Музею українського мистецтва. В умовах організаційного безладу, наукової невизначености та взаємного недовір'я установу почали покидати наукові працівники, посеред них й ті, які сформувалися тут як спеціалісти музейництва та мистецтвознавства і які на чолі з двома патріархами — В. Свєнціцькою і Я. Нановським становили її наукові основи. У травні 1971 р. з музею пішов заступник директора з наукової роботи, порядна й чесна людина, добрий фахівець, український патріот Микола Моздир. У грудні 1972 р. установу залишила завідувач відділу народного мистецтва Раїса Захарчук-Чугай, яка пропрацювала тут одинадцять років і під керівництвом І. Гургули утвердилась як музейник, ентузіаст та знавець українського народного мистецтва. У жовтні 1971 р. пішов на пенсію колишній завідувач фондів, великий трудівник, досвідчений реставратор Михайло Пигель, а у січні 1971 р. звільнився єдиний на той час консерватор та реставратор Петро Лінинський. А найдивніше, у червні 1971 р. з невідомих причин залишила установу горезвісна В. Бєлих. Мабуть, у таємних інстанціях вирішено, що в колишньому Національному музеї вона уже закінчила свою чорну справу і перекинули її в інше місце. В умовах цієї стихійної кадрової міграції завмерла наукова робота установи, без належного нагляду опинилися фондові збірки, зокрема пам'ятки давнього українського мистецтва у Вірменському соборі. Опікункою цих скарбів залишилась В. Свєнціцька, яка самотужки не могла давати собі раду з профілактичним наглядом, консерваційними заходами тощо громіздкого матеріалу, де окрім знань та вмінь потрібна ще, як відомо, фізична справність (В. Свєнціцька мала хвору ліву руку, що заважало їй підносити важкі предмети). У творах знов почали появлятися ознаки шашелю та червотоки. Через брак допоміжної сили розтряслася наявна науково-топографічна картотека, яку виготовив ще М. Драґан, переоформив згідно з новим розміщенням експонатів та доповнив новими надходженнями з експедицій М. Батіг. У цих умовах пам'ятки давнього українського мистецтва — ікони, декоративна різьба, скульптура, які зберігалися у фондосховищі Вірменського собору, стали майже недоступними для дослідників та істориків мистецтва.

Кадровий музейний вакуум почали поступово заповнювати нові працівники, правда, з не завжди спеціальною освітою та практичними навичками музейної праці. Були це переважно молоді хлопці й дівчата, які приходили до музею із середніх навчальних закладів: хто на посаду екскурсовода, хто на доглядача експозицій, секретарки, машиністки

тощо. Дехто з них уже навчався на вечірніх або заочних відділах вищих навчальних закладів, інші щойно розпочинали навчання. Звісно, що в цих умовах молоді люди, шукаючи своїх життєвих доріг, приходили й відходили, хлопці женилися, а дівчата виходили заміж і залишали установу. Але були між ними й такі, які вростали в музейне середовище, полюбили мистецтво і стали згодом досвідченими фахівцями своєї справи, зайняли достойні місця в науковій установі. У різний час до музею прийшли: Н. Вергун (1968), Є. Дзядик (1969), Я. Павличко (1970), В. Откович (1970), М. Откович (1971), Л. Волошин (1972), О. Корнутко-Гринів (1976), Л. Коцовська (1976), В. Арофікін (1976), О. Жеплинська (1979), Д. Посацька (1980).

На початку 1970-х років змінилося й наукове-адміністративне керівництво установи. На місце заступника директора з наукової роботи М. Моздира новим заступником поставлено В. Рожка (обіймав цю посаду у 1972—1976 рр.). У 1976 р. його замінив молодий спеціаліст-мистецтвознавець, випускник Інституту живопису, скульптури і архітектури ім. І. Рєпіна В. Арофікін. Але й він пробув на цій посаді недовго. Через три роки його місце зайняла Е. Сафонова. Як видно, й тут керівне партійне начальство не змогло відразу підібрати відповідний персонал, який задовольняв би вимоги перспективних накреслень комуністичних можновладців.

Кадровий вітровій і заміни науково-адміністративного керівництва в Музеї українського мистецтва неґативно позначились на діяльності установи, зокрема, на науково-дослідницькій праці. Це підтверджує запис в одному з протоколів вченої ради, на якій сам директор музею Г. Якущенко заявив: „Становище дуже ускладнилось тим, що з музею відійшли досвідчені працівники. Тому питанням навчання менше досвідчених кадрів необхідно приділити належну увагу“. У звіті з роботи за 1970 р. про науково-методичну та дослідницьку роботу зазначено: „Великий об'єм науково-освітнього та фондової роботи дещо негативно вплинув на цю ділянку роботи музею“.

Правда, у перші роки господарювання в музеї директора Г. Якущенка тут вийшов друком ряд поважних мистецтвознавчих досліджень, зокрема таких, як монографічний нарис про життя та творчість Корнила Устияновича (1963), альбом „Львівський державний музей українського мистецтва“ (1963), монографія „Іван Труш“ (1967) Я. Нановського, монографічний нарис В. Островського про творчість Олекси Новаківського (1964), праця „Народне мистецтво західних областей України“ І. Гургули (1966), дослідження про життя та творчість Івана Рутковича В. Свєнціцької (1966), монографічний нарис про львівського скульптора Дмитра Крвавича М. Батога (1968), монографічний нарис про народного різьбяра Степана Чайку С. Чехович (1968), альбом „Львівський державний музей українського мистецтва“, який упорядкував М. Моздир (1971), праця Михайла Драґана „Українська дерев'яна різьба“ з передмовою В. Свєнціцької (1970), монографічний нарис про митця Теофіла Копистинського М. Ткаченка (1972). Навіть сам директор Г. Якущенко, прагнучи не відставати від досвідчених науковців старої школи, написав монографічний нарис про львівського графіка Леопольда Левицького (1969). Але все це були напрацювання попереднього часу. В

наступні роки появлялися лише підрядні робочі видання — каталоги виставок, проспекти, путівники тощо[7].

Із збережених архівних матеріалів музею (планів, звітів, протоколів, листування та ін.) можна зробити висновок, що, незважаючи на певні видавничі осяги, у сімдесятих роках послабилось багато ділянок музейної праці. В одній із довідок від 1 жовтня 1975 р. стверджено, що в музеї відчувається „відсутність спеціалістів широкого профілю або ж фахівців окремих специфічних галузей старого мистецтва іконопису, декоративного народного мистецтва, стародруків і рукописних книг, нумізматики тощо". Майже призупинено роботу зі збирання пам'яток давнього та народного мистецтва, експедиції в терен. На одному із засідань вченої ради (14 січня 1972 р.), на критичні зауваження членів директор музею пояснив: „...стара зужита автомашина". Якось занедбано, зокрема у другій половині сімдесятих років, навіть попередню „паперову" діяльність. Протоколи засідань вченої та методичної рад велися неакуратно, скороспіло, неохайно. Вони займали нерідко одну, а то й півсторінки машинописного тексту, багато з них написано рукою. Згодом діяльність вченої та методичної рад зовсім призупинено. Так само неакуратно велися у ті роки книги наказів, а навіть статистичні звіти. В музеї появлялися нові працівники, прізвищ яких нема в книзі наказів, що не дає можливости подати точні дані про кадрові переміщення, про кількість працівників у різні роки. Загальна кадрова схема за період урядування в музеї Г. Якущенка (1962—1981), яку вдалося відтворити на основі наявних архівних матеріалів, виглядає приблизно так: у 1963 р. в музеї було 25 працівників (9 наукових, 16 — допоміжного персоналу) у 1968 р.— 38 (15 наукових, 23 — допоміжного персоналу), у 1972 р.— 46 (наукових працівників та екскурсоводів 16, інші — допоміжний персонал), у 1975 р.— 52 (наукових та екскурсоводів — 21). Нема посеред архівних музейних матеріалів відповідних наказів про поступове поповнення музейного колективу. Різну кількість працівників подають навіть такі офіційні документи, як статистичні звіти. Найточнішим і найвірогіднішим документом про штатний склад установи з усіма персональними даними є список особового складу працівників Львівського музею українського мистецтва з датою 10 листопада 1978 р., укладений для Управління внутрішніх справ. Згідно з цим списком, у музеї було тоді 67 працівників — із них 31 науковий та науково-адміністративний працівник і 36 — допоміжного персоналу.

Списки працівників музею в 1978 р. для Управління внутрішніх справ з докладними характеристиками кожної особи є, крім усього, підтвердженням непослабної уваги, якої удостоювався колишній Національний музей з боку і силових органів, і високого партійного начальства, і дрібних клерків. Ніяк не могли вони перетравити слави національної святині, розвіяти дух засновника і організатора, а навіть знаних працівників установи, наявний у пам'ятках мистецтва, у збережених архівних документах, фотографіях, у друкованих виданнях та ін. І тепер, як і у попередні роки, знов і знов створювались спеціальні комісії, які мали вимітати з музею усе антирадянське, націоналістичне, ховати у спецфонди, а то й нищити. 14 березня 1973 р. дирек-

[7] Див.: Каталог наукових праць співробітників Національного музею у Львові.

тор музею підписав наказ № 33, яким застерігав: „Архівні матеріали, які мають зміст, ворожий радянській ідеології, вилучити до окремого приміщення бібліотеки музею і до архівної обробки не видавати нікому". Про патологічну неприязнь до Національного музею, його славної минувшини свідчить ще один документ — лист-відповідь директора музею Г. Якущенка видавництву „Советская энциклопедия": „Высылаем статью „Львовский музей украинского искусства" с нашими коррективами. Не следует упоминать „Национальный музей", см. В. Добрычев „В тіні святого Юра", Издательство „Каменяр". Львов, 1970, стр. 100"[8]*. Для остаточного викорінення згадок про минуле пущено навіть у непам'ять заслуги попередніх керівників музею — В. Сем'ярчука й І. Катрушенка, заслужених наукових працівників М. Драґана, І. Гургули, М. Моздира, Р. Захарчук, Х. Саноцької, а двох „грішників" — В. Островського і М. Батога піддано навіть своєрідній анафемі: вилучено з музейної бібліотеки їхні друковані видання, викреслено зі списків праць колишніх працівників музею, а імена обмовлено й затавровано на довгі роки. Обидва „прокажені" потрапили під посилений нагляд таємних органів, партійних ідеологів, а їхні біографії формувалися переважно на основі характеристик музейних інформаторів. Наприклад, у 1973 р., коли В. Островський працював викладачем Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва (з музею він пішов у 1966 р.), у видавництві „Мистецтво" в Києві вийшла друком його праця „Олекса Новаківський". До відповідних інстанцій і на місцях, і до Києва полетіли скарги від адміністрації Музею українського мистецтва на автора видання, бо той, бачте, вчинив великий „гріх", умістивши там репродукцію портрета лікаря І. Куровця — колишнього члена уряду ЗУНР. В. Островському загрожувало звільнення з роботи, він мусив писати пояснювальні записки й інститутському, і позаінститутському начальству. Не зазнав спокою і я. У 1972 р. під час чергового гоніння на українство мене звільнено з посади викладача художнього інституту та училища, виведено з членів правління Спілки художників, з секції критики та мистецтвознавства, не дозволено захищати дисертацію, внесено у „чорні" списки редакцій газет і журналів. Переслідування тривали до останніх днів імперії, а навіть за інерцією заторкнули перші роки незалежності*[9].

Стиль праці музею не мінявся і на початку 1980-х років. Змінювались тільки керівники. Після святкувань 60-річчя Г. Якущенка 1981 р. було звільнено з посади директора („перейшов на іншу роботу"), а на його місце приходили інші, з не менш „важливими завданнями".

Микола БАТІГ

[8] Див.: Білі сторінки... // Літопис Національного музею у Львові.— № 1, 2.

[9] У 1995 р. Національний музей видав з нагоди 90-річчя установи згаданий раніше Каталог наукових праць співробітників Національного музею у Львові (1905—1995). Але й там монографія про життєвий і творчий шлях Олекси Новаківського (К., 1964), альбом „Олекса Новаківський" (К., 1973) В. Островського, нарис „Галицький станковий живопис XIV—XVIII ст. у збірках Державного музею українського мистецтва у Львові" (Матеріали з етнографії та мистецтвознавства.— К., 1961.— Вип. IV), ряд статей про творчість видатних українських митців — А. Манастирського, О. Кульчицької, О. Куриласа, І. Северу, Є. Дзиндру, В. Сколоздру та багатьох інших, М. Батога, опублікованих у журналах „Вітчизна", „Жовтень", „Дзвін", „Творчество", „Декоративное искусство" та ін., чомусь не згадані.

ВИСТАВКИ ТВОРІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ 2004 РОКУ

Виставкові проекти Національного музею у Львові у „переддень" його столітнього ювілею — у 2004 р. відзначались великим розмаїттям як у тематико-сюжетному, так і в історико-хронологічному планах. Традиційно експонувались твори фондових збірок музею, а також репрезентувалась творчість знаних митців-сучасників.

До найбільш резонансних належали дві виставки, які організував відділ давньоукраїнського мистецтва,— „Західноєвропейське сакральне мистецтво XIV—XVIII ст.", котрою розпочалася виставкова програма музею того року, та „Богородиця з Дитям і похвалою" (ікони XV—XVIII ст.), що її завершила, водночас розпочавши виставкові проекти вже наступного, 2005 р. (куратор обох виставок М. Гелитович).

Основу експозиції першої становили живописні твори італійських майстрів XIV—XVIII ст., які подарував музею його фундатор — митрополит Андрей Шептицький, що їх він привіз із подорожі по Італії 1907 р.

Справжні перлини цієї виставки — твори сієнської, венеціанської, флорентійської шкіл XV ст.: „Марія-годувальниця на престолі серед святих", „Мадонна з ангелами та гербом папи Павла II", „Богородиця на троні з немовлям".

Вперше і єдиний раз ці твори експонувались 1932 р. в Національному музеї. Від 1953 р. вони перебували у Вірменському соборі, звідки 2003 р. перенесені у новооблаштовані фондові приміщення на пр. Свободи.

Атрибуція цих пам'яток проводилась ще у передвоєнні роки і, як слушно зауважив С. Гординський у передмові до каталогу згаданої виставки, ця „збірка являє собою ще лише сирий матеріал для дослідів"[1], а її уточнення потребує серйознішої пошукової праці. Нині можна лише попередньо вказати на зв'язок творів із тодішніми італійськими школами чи конкретними майстрами. Так, виразний зв'язок з малярством Дж. Белліні має композиція „Мадонна зі щигликом"; „Мадонна зі святими" виконана у манері, близькій А. Вероккіо.

Ці експонати дають певне уявлення про рівень майстерности митців доби Ренесансу, особливості тодішніх техніко-технологічних прийомів, мистецькі риси творів.

---

[1] Виставка малюнку і рисунку 15—18 в.— Львів, 1932.— С. 3.

Розвинена на ґрунті східної мистецької традиції, українська малярська культура, передусім ікона, була сприйнятною і до процесів, які відбувалися у мистецтві Заходу.

Елементи західноєвропейської іконографії набули у творах українського сакрального мистецтва своєрідної інтерпретації. Оригінально це проявилось у творчості народних майстрів, зокрема, у таких сюжетах, як „Марія-годувальниця“, „Богородиця нев'янучий цвіт“, у трактуванні пейзажних мотивів тощо.

Стиль італійського бароко репрезентувало полотно XVII ст. „Марія Магдалина“, яке відзначається вишуканим тональним нюансуванням теплих оливково-вохристих барв, майстерністю передачі фактур предметів, тонкою світлотіньовою грою, ненав'язливим акцентуванням деталей. Екзальтований стан героїні — одна з найхарактерніших прикмет барокового мистецтва — тут проявилася особливо виразно.

Монументальним характером позначений образ „Мадонни з Дитям“ XVIII ст. (т. зв. типу „Римської“), що втілилось у розмірах полотна, трактуванні форм великими узагальненими кольоровими площинами. Образ Богородиці наділений особливою величавістю і навіть суворістю.

Виставка репрезентувала також зразки давніх гаптів і декоративних тканин XV—XVIII ст., які виготовлялися на тодішніх знаменитих мануфактурах Венеції, Ліона, Парижа. В Україні ці тканини використовувались переважно для священичих риз і церковних покрівців як у східному, так і у латинському обрядах, а їх багаті орнаментальні мотиви, творчо інтерпретовані, проникали в інші види українського мистецтва, зокрема, на рельєфні тла ікон XVI—XVIII ст. Ці тканини не лише створили відповідний „простір“ для творів малярства, а й органічно поєдналися з ними, характером і багатством візерунків перегукуючись із живописними зображеннями. Раритетним з-поміж них є фелон з нашитими гаптованими смугами із зображеннями фігур святих, виконаних у традиціях західноєвропейської іконографії і техніки гаптування, характерної для XV — початку XVI ст.

Пам'ятки книжкового мистецтва XV ст. репрезентували фрагменти пергаментних рукописів — піснеспіви на Різдво Христове з оригінальними мініатюрами та заголовними літерами.

До повернених з Вірменського собору пам'яток належить досі маловідомий скульптурний портрет митрополита А. Шептицького роботи Сергія Литвиненка, виконаний 1941р.,— єдиний „музейний“ портрет митрополита, який зберігся після сумнозвісної акції вилучення та знищення великої групи творів у 1953 р.

Штрихом до „портрета“ митрополита стали й маловідомі фотографії вже столітньої давності з часу його подорожі у 1904 р. до Рима з групою прочан, серед яких єпископи Чехович і Хомишин.

Розкриваючи свої скарби, Національний музей укотре зaакцентував на особі засновника та його воістину княжих дарах своєму народові.

Виставкою ікон „Богородиця з Дитям і похвалою“, відкритою 13 грудня 2004 р., розпочато музейні мистецькі заходи, присвячені 100-літньому ювілею.

Богородична тематика посідає чи не перше місце у спадщині українського іконопису як за кількістю збережених пам'яток, так і за роз-

маїттям іконографічних, композиційно-образних вирішень. Це пояснюється особливим пошануванням Богородиці, культ якої, як заступниці українського народу, поширився уже від прийняття християнства. Конкретніше про певні іконографічні типи богородичних ікон можна вести мову, починаючи з XV ст. Це, зокрема, стосується й „Богородиці з Дитям і похвалою". Відомий у візантійському мистецтві та в українському іконописі цей тип набув своїх специфічних рис. В Україні ікони „Богородиці з похвалою" були поширенішими, ніж в інших країнах візантійської сфери впливу. Найбільше їх припадає на XVI ст.

Мета виставки полягала у якнайповнішому розкритті цього, досі все ще недостатньо висвітленого, мистецького явища. Національний музей володіє найбільшою кількістю таких пам'яток. Понад шість десятків ікон музейної колекції, що хронологічно охоплюють три століття, досить повно репрезентують основні іконографічні типи та варіанти цієї іконографії, її зміни упродовж часу, рідкісні й виняткові приклади. (Колекції інших музеїв України, а також Польщі і Словаччини, де зберігаються українські ікони, володіють меншою кількістю подібних пам'яток.)

Більшість ікон експонувалась уперше. Не введені вони й у науковий обіг. Підготовка виставки тривала понад рік. Здійснено наукову каталогізацію цих ікон та комплекс консерваційно-реставраційних робіт. Чимало з них були розкриті з-під пізніших записів.

Така велика кількість богородичних ікон зумовлена їх обов'язковим входженням у нижній, т. зв. намісний, ряд іконостаса (парною до неї переважно була ікона „Спас у Славі"). Крім прославлення Богоматеринства, ця ікона виражала богословську ідею Боговоплочення. Тема прославлення Богородиці висловлюється текстами пророцтв і пісень, цитованими на хартіях, що їх тримають старозавітні пророки найчастіше разом із символами своїх пророцтв та новозавітні піснетворці (їхні фігури, як правило, зображені з трьох сторін середника). Поєднанням старозавітних і новозавітних персонажів відрізняється українська редакція цього зображення. У складі пророків здебільшого фігурували Мойсей, Аарон, Давид, Соломон, Єзекиїл, Яків, Ісайя, Даниїл; у складі піснетворців — Йосиф, Стефан, Кузьма Маюмський, Іван Дамаскин. До найдавніших уцілілих зразків цієї іконографії належать ікони з Підгородець і Грушева. Центральне зображення Богородиці з малим Спасом представляє найпоширеніший іконографічний тип Одигітрії.

Існував й інший тип богородичних ікон — з апостолами на полях, відомий за декількома пам'ятками XV — початку XVI ст. Чи не найраніша серед них ікона з Сушиці-Великої. Вона представляє рідкісний для української іконографії варіант зображення у середнику — т. зв. „Радість Дитини". Через великі втрати живопису ікона досі не експонувалась. Уперше показано й рідкісну за своєю стилістикою ікону з Малнова, що перебувала під частковим пізнішим записом, та ікону з Коростна. Усіх їх можна зарахувати до найкоштовніших перлин музейної збірки іконопису.

Подібно, як на іконах святих зі сценами їх „житія", розміщених з трьох сторін середника, де строго-урочисте центральне зображення контрастує зі сценками з боків, сповнених жвавої, динамічної розповіді,

так і на іконах Богородиці з похвалою фіґури на полях інколи контрастують своїми гротескно перебільшеними ракурсами із зосереджено-втихомиреною Богоматір'ю. У пам'ятках XV — початку XVI ст. образ Марії підкреслено абстрагований, голова зображена прямо, постаті на полях подані на повен зріст, їх кількість не перевищує вісімнадцяти фіґур. Такими є ікони з Підгородецъ, Грушева, Берегів-Долішніх, Коростна та ін., що їх пов'язують з перемишльським малярським осередком.

Зміни в іконографії, як і в образному ладі, спостерігаються на іконах приблизно від середини XVI ст. Це демонструють ікони з Трушевичів, Поляни, Підлісок. Вони подають інший іконографічний різновид — з нижчепоясними або доколінними постатями пророків. Такий варіант є проміжною ланкою між зображенням персонажів на повен зріст і у півпостаті. Є також чимало прикладів, коли на одній іконі поєднуються повнофіґурні та поясні зображення (пророки чи піснетворці у нижньому ряді можуть бути зображені на повен зріст або навпаки). У другій половині XVI ст. кількість осіб на полях зменшується, а їхній склад часто обмежується лише пророками та Йоакимом і Анною, які, на відміну від зображень ранішого часу, тримають прямокутне табло з текстом молитви до Богородиці.

Від XVI ст. збереглися великі групи стилістично-споріднених ікон, найбільші з яких окреслюються як „коло майстра іконостаса Успенської церкви в Наконечному“ (ікони з Потелича, Бусовиська, Смільної, Чукви та ін.) та „коло майстра ікони „Преображення“ з Яблунева (ікони з Долини, Задільська, Лопушанки, Ясінки-Масьової тощо). Майстри одного малярського середовища переважно використовували аналогічні або подібні іконографічні варіанти. Лик Богородиці на іконах того часу втрачає колишню позачасову абстрагованість, набуває конкретних життєвих емоцій.

На тлі майже повністю анонімного малярства XVI ст. особливого значення набувають підписні і датовані ікони, серед яких „Богородиця з похвалою“ майстра Олексія, що належала іконостасові Успенської церкви у Смільнику, з якого збереглась і храмова ікона того ж майстра, датована 1547 р. Його пензлю належить і „Богородиця“ з Ровеня. Досі відома малярська спадщина Олексія налічує шість пам'яток. Його твори відзначаються певною камерністю, образи, особливо Богородиці,— ліризмом і витонченістю. Ці ікони служать орієнтиром для часової атрибуції іконопису XVI ст. У подібній манері працював і автор групи ікон з церкви у Багноватому, зокрема, „Богородиці з похвалою“.

Іншої інтерпретації зазнає образ Богородиці на іконах середини — другої половини XVI ст. з Трушевичів, Поляни, Кам'янки. Вони позбавлені тієї витончености і миловидности, як на іконах Олексія, чи того виразу внутрішньої зосереджености і певної сугестивности, як на іконах з Ясінки-Масьової, Яблунева, Чукви... Лик Марії тут відзначається суворістю, форми масивні, своєрідно стилізовані.

Більшість ікон кінця XVI — початку XVII ст. демонструє оригінальні мистецькі зразки т. зв. народного письма. Узагальнення форм, диспропорції постатей, спрощення рисунка у цих іконах спричиняє більшу експресію образів, робить їх неповторними, часто несподіваними за сміливістю вирішень. Їх поява пов'язується з певними суспільно-

історичними процесами того часу, зокрема, з активізацією діяльности провінційних малярських осередків, які виникали в ремісничо-торговельних містах і містечках, таких, як Дрогобич, Потелич, Яворів, Самбір та ін. Активізується будівництво дерев'яних церков, для інтер'єрів яких і створювались ці ікони.

Проіснувавши до XVIII ст. (у поодиноких випадках до початку XIX ст.), іконографія „Богородиці з похвалою" не зазнавала істотних змін, хоча серед пам'яток XVII—XVIII ст. трапляються виняткові її варіанти. Такими є „Богородиця з Дитям на троні", „Дерево Єссея", „Богородиця з Дитям і сценами акафіста". Від XVII ст. цей іконографічний тип усе частіше заміняє зображення Богородиці з Дитям, а парною до неї, замість „Спаса у Славі", виступає „Спас Пантократор", зображений у півпостаті. Навряд чи можна пов'язати іконографічні зміни „Богородиці з похвалою" з розбудовою на початку XVII ст. іконостасної структури і виокремленням у її складі пророчого ярусу, що завершував іконостасний комплекс: пророки та їхній склад на полях „Одигітрій" мають інший ідейно-богословський зміст і пов'язуються виняткково з прославленням Богоматеринства.

Запропоновані атрибуції деяких пам'яток, особливо давнішого часу, не є остаточними. Окремі з них, як, наприклад, ікона з Малнова, викликають розбіжності датування у різних дослідників у ціле століття. Потребують скрупульознішого дослідження й інші ікони, особливо ті, які не мають близьких стилістично-малярських аналогій. Експонування цих пам'яток та введення у науковий обіг прискорить їх входження в історію українського мистецтва.

Одним із важливих напрямів експозиційної роботи Національного музею у Львові є влаштування ювілейних виставок творів класиків українського образотворчого мистецтва для вшанування їхньої пам'яти та популяризації творчої спадщини.

Помітним явищем в експозиційній діяльності музею 2004 р. і культурно-мистецькому житті Львова стали виставки, присвячені 190-річчю від народження Тараса Шевченка, 160-річчю від народження Теофіла Копистинського, 135-річчю від народження Івана Труша.

Перша з них — виставка „Пейзажі Івана Труша" (куратор Оксана Біла) відкрилася 22 січня. Вона представила пейзаж як основний жанр у творчості митця, запрезентувавши 85 творів малярства з фондів Національного музею у Львові та приватних збірок. Виставка показала Івана Труша як визначного майстра пензля, який по-особливому відчував природу, її неповторність і красу, у буденних явищах та через пейзаж зумів втілити свої роздуми і переживання від побаченого. Одночасно виставка представила митця як художника європейського рівня, який, не втрачаючи яскраво виявленого національного обличчя, працював у дусі тогочасних західноєвропейських модерних течій та завдяки значному внеску у розвиток національного мистецтва кінця XIX — першої половини XX ст. забезпечив собі належне місце в історії української і світової культур.

На виставці експонувалися краєвиди, виконані І. Трушем упродовж творчого шляху (кінець 1890-х — до 1941 р.), серед яких етюди-картини, що мають не лише підготовчий характер, а виступають завершеними живописними творами, й великі за розмірами пейзажі-картини. У

них за допомогою віртуозного оперування багатством теплих чи холодних тонів, використання ефектів світла і повітря митець створив проникливі образи рідної землі та далеких країн — Італії, Єгипту, Палестини.

Справжніми перлинами виставки стали краєвиди Дніпра та Києва, намальовані під час подорожей Наддніпрянською Україною („Пам'ятник Б. Хмельницькому", „Володимирська гірка", „Могила Т. Шевченка"). Серед них чільне місце зайняли програмні у мистецькому доробку художника твори — „Дніпро", до образу якого І. Труш звертався неодноразово, трактуючи його в різних композиційних вирішеннях, та „Захід сонця в лісі" (1904), виконаний у Зеленому Гаю — родинному маєтку Драгоманових-Косачів.

Окрему тематичну групу представили сповнені романтики „кримські сонети" І. Труша („Скелі над морем", „Кипариси", „Море", „Кримський берег", „Кримський пейзаж"), для яких характерне використання вохристо-сіро-зеленавої гами, сміливий експресивний мазок, уміння передати сонячне сяйво тонкими тональними градаціями кольору.

Неперевершеним художником сонця постав І. Труш у своїх південних краєвидах. Природа сонячної Італії (подорожі до Рима (1902), Венеції (1908) з вічнозеленими пініями, кипарисами, фраґментами римської архітектури знайшла втілення у пейзажах „Пінії", „Венеція", „Італійський пейзаж з кипарисами". Серед виставлених шедеврів привертала увагу „Віа Аппія" — давня дорога, що веде до Рима, тема якої найбільше цікавила і хвилювала митця у його мандрівках півднем. У числі пейзажів, які художник привіз із подорожей до Єгипту і Палестини (1912), що зачаровують глядача образами екзотичної природи Сходу, експонувалися картини „Оливні дерева", „Араби біля каменя", „Єгипетська святиня", „Піраміда Джоссера".

Пейзажі, що охоплюють 1920—1940-ті рр. та відтворюють красу рідної землі, представили на виставці цикли „Про самоту", „Луги і поля", „В обіймах снігу", „Життя пнів". У них звучить мотив самотнього, але сильного дерева, який прирівнюється до особистих роздумів і переживань самого художника.

Оригінальні твори І. Труша доповнили касетник і фотоапарат, з яким митець не розлучався у творчих пошуках, та архівні фото, власноручно виконані ним.

Виставка представила лише маленьку частинку понад шеститисячного творчого спадку художника. Окремі пейзажі виставлялися вперше.

Відкриття виставки „Львівська шевченкіана" (куратор Оксана Жеплинська) відбулося 5 березня з участю лауреатів Національної премії України імені Т. Шевченка — мистецтвознавця Володимира Овсійчука та Львівської державної хорової капели „Дударик" під орудою художнього керівника, заслуженого діяча мистецтв України Миколи Кацала. Розгорнута в п'яти експозиційних залах виставка представила понад 100 творів малярства, скульптури та графіки XIX—XX ст. на шевченківську тематику, що зберігаються в Національному музеї у Львові, та декілька пам'яток із приватних колекцій львів'ян.

Особливо цінними експонатами виставки стали оригінальні роботи Т. Шевченка. У музейній колекції їх чотири — рисунок під назвою „Се

мій батько“ (1829—1830-ті, папір, туш, перо, розмивка), „Автопортрет“ (1848, папір, сепія), „Притча про робітників на винограднику“ (1858, папір, офорт), „Вірсавія“ (1860, папір, офорт, акватинта). Майстерно виконані упродовж творчого шляху — до навчання у Петербурзькій академії мистецтв, під час заслання, в останні роки життя та дбайливо збережені до сьогодні, вони становлять унікальні пам'ятки багатої образотворчої спадщини Шевченка-художника.

Місце музейних раритетів на виставці посіли й посмертна маска поета, яку виліпив скульптор Петро Клодт, ручка-перо Т. Шевченка та рідкісні видання „Кобзаря“ — факсимільне львівське видання 1914 р. першого „Кобзаря“ 1840 р. та прижиттєве санкт-петербурзьке 1860 р.

Окремий розділ виставки представив серію офортів Льва Жемчужникова (1828—1912) з альбому „Живописна Україна“, що видавався у Петербурзі в 1861—1862 рр. як додаток до українського журналу „Основа“. У ньому Л. Жемчужников у співпраці з художниками І. Соколовим, В. Верещагіним, О. Бейдеманом, продовживши традиції Шевченкової „Живописної України“ 1844 р., зумів на основі зібраного з численних подорожей по Україні багатого етнографічного матеріалу відтворити характерні народні типи, національний побут і природу.

У числі рідкісних пам'яток музейної колекції львівської шевченкіани виставлявся мідерит Броніслава Залеського 1853 р., що у дзеркальному зображенні повторює автопортрет Т. Шевченка 1851 р., який поет подарував своєму польському другові під час геологічної експедиції в горах Каратау.

З іконографією Т. Шевченка другої половини XIX — початку XX ст. ознайомила низка портретів відомих українських художників — Корнила Устияновича („Шевченко на засланні“, 1880-ті), Юліана Панькевича („Портрет Т. Шевченка“, 1904), Лева Геца („Портрет Т. Шевченка в інтер'єрі“, 1915), Олекси Новаківського („Ескізи до портрета Т. Шевченка“, 1916—1917), Осипа Куриласа („Дивлюся, аж світає“, 1918), Фотія Красицького („Портрет Т. Шевченка“, 1910) та ін. Їх вдало доповнили цікаві образним вирішенням скульптурні зображення Т. Шевченка Ципріяна Годебського („Погруддя Т. Шевченка“, 1905), Ярослава Тишинського („Портрет Т. Шевченка“, 1909), Сергія Литвиненка („Шевченко в молодості“, 1925), Володимира Побулавця („Погруддя Т. Шевченка“, 1920-ті) та ряд барельєфів Михайла Гаврилка, Михайла Паращука, Тадея Билевського (1921), Андрія Коверка (1949).

Важливе місце на виставці посіли ілюстрації до творів Т. Шевченка. Ретроспекція ілюстративної шевченкіани дала можливість простежити її розвиток від офорту Василя Штернберга у першому виданні „Кобзаря“ 1840 р. до гравюр Олени Кульчицької („Катерина“), Василя Касіяна („Коліївщина“, 1939), Валентина Литвиненка („Сон“, 1949), Михайла Дерегуса („Катерина“, 1963, „Перебендя“, 1964), Софії Караффи-Корбут („Чернець“, 1962, „Доле, де ти?“, 1960-ті), Івана Остафійчука („Згадайте, братія моя“, „Та не однаково мені“, 1987) та багатьох інших. Тему звернення українських художників до мотивів із зображенням шевченківських місць розкрили картини Петра Холодного („Хата Т. Шевченка“), Івана Труша („Могила Т. Шевченка“, 1905), Миколи Родіна („Липа Тараса Шевченка в Седневі“), Миколи Попова („Дорога на Моринці“, 1963).

Завершальним акордом виставки прозвучали твори львівських митців, у яких знайшли своє втілення тенденції сучасної іконографії Т. Шевченка,— Володимира Патика („Шевченко на Батьківщині", 1964), Данила Довбошинського („Думи мої, думи мої...", 1979), Любомира Медвідя („Шевченко на Аралі", 1986), Романа Безпалківа („Шевченко у Літньому саду", 1987), Якова Чайки („Погруддя Т. Шевченка"), Михайла Черешньовського („Т. Шевченко").

Виставкою „Львівська шевченкіана" Національний музей у Львові продовжив 90-літню музейну традицію Шевченківських виставок, започатковану у 1914 р.

Виставка Теофіла Копистинського (куратор Оксана Жеплинська), яка відкрилася 22 квітня, представила мистецьку спадщину художника, що зберігається у Національному музеї у Львові, Львівському історичному музеї, Львівському музеї історії релігії, приватних збірках. Вона розкрила Т. Копистинського як митця багатогранного хисту — обдарованого портретиста, автора жанрових та історичних картин, ілюстратора перших українських видань, релігійного маляра й реставратора, вказавши на важливе місце художника в історії української культури як зачинателя національної школи мистецтва на західноукраїнських землях.

Найбільш широко репрезентувався портрет — один з провідних жанрів у творчості митця. Серед експонованих зображень особливу увагу привертали „Автопортрет" (1871—1872), „Дама з камеєю" (1872), „Далматинка" (1872), „Портрет невідомої жінки" (1890-ті), „Портрет дружини", „Портрет сина" (1910) та портретна галерея українських культурних і громадських діячів другої половини XIX ст. й визначних постатей в історії України, створена на замовлення Ради Народного дому і Ставропігійського інституту у Львові (1872—1895). Ці твори, що вирізняються впевненим рисунком, витонченою пластикою форм, чіткою врівноваженістю композиції, влучністю образних характеристик, представили Т. Копистинського як одного з найвидатніших портретистів Галичини свого часу.

Серед збережених жанрових картин експонувався твір художника „Петрування" (1872). Його доповнювали низка рисунків на теми життя і побуту українського селянства та фотографії незбережених творів на побутову тематику, що дають можливість уважати митця одним із перших у Західній Україні художників, який звернувся до зображення побутових сцен і відтворення історичного минулого українського народу, доказом чого є декілька ескізів, які, ймовірно, слугували підготовчим матеріалом для майбутніх полотен.

Копистинського-ілюстратора, який виявив свій талант у царині художнього оформлення перших українських видань, репрезентували ілюстрації до поем Івана Франка „Лис Микита" та „Пригоди Дон-Кіхота", що вперше побачили світ у дитячому журналі „Дзвінок", а згодом вийшли окремими виданнями та упродовж кінця XIX — початку XX ст. були особливо популярними в українського читача.

Виставка розкрила одну з важливих, проте маловідомих сторінок у творчій біографії Т. Копистинського — церковне малярство та діяль-

ність художника-реставратора. Працю церковного маляра художник розпочав під час навчання у Віденській академії образотворчих мистецтв, створивши іконостас для церкви святого Миколая міста Миколаєва, та не залишав її майже до останніх років життя, малюючи окремі релігійні композиції, іконостаси, настінні розписи, копії з ікон. Незадовго перед смертю художник склав список 107 міст і сіл Галичини, де працював як релігійний маляр. Експозиція виставки представила полотна митця, що зберігаються у колекціях Національного музею у Львові та Львівському музеї історії релігії — „Христос у в'язниці гріхів", „Христос після бичування", „Богородиця з Дитям" (1910), „Успіння Богородиці" (1902), „Благовіщення і коронування Марії" (1878), а також у приватній власності родини художника ікону „Преображення", що є ескізом до великого запрестольного образу „Преображення"(1899—1900) Преображенської церкви у Львові. Невід'ємну частину у висвітленні спадщини церковного мистецтва Т. Копистинського становили збережені авторські начерки постатей пророків, проекти церковних розписів й іконостасів та чимало фотографій з уцілілих релігійних творів художника, які зробили під час експедицій по церквах Галичини музейні працівники та дослідниця творчости Т. Копистинського Лариса Купчинська.

Висока фаховість Т. Копистинського у реставрації пам'яток давнього українського та західноєвропейського іконопису і фрескових розписів здобула загальне визнання спеціалістів. Виставлені численні свідоцтва, передані у 1944 р. на збереження до Національного музею у Львові сином художника Олександром, з підписами провідних консерваторів Польщі та Австрії, засвідчили професійно виконану реставрацію Т. Копистинським фрескових розписів у костелі отців бернардинів у Львові (1883), костелі святого Мартина в передмісті Жовкви (1886), парафіяльному костелі в Білінах (1895), кафедральному костелі на Вавелі у Кракові (1897). Вислідом реставраційної практики художника стало також відновлення 150 творів давнього українського іконопису для археологічно-бібліографічної виставки у Львові, присвяченої 900-річчю хрещення Руси та 100-річчю Ставропігійського інституту (1888), та значним досягненням — віднайдення способу перенесення в музейні умови фресок, що перебувать під загрозою осипу.

Цікавий штрих у висвітлення творчої діяльности Т. Копистинського внесли експоновані на виставці давньоукраїнські ікони „Спас Пантократор" (кінець XIV — початок XV ст.), „Іван Златоуст", „Василій Великий" (друга половина XVIII ст.), „Преображення" (початок XVII ст.), „Різдво Христове" (кінець XVI ст.), які на початку XX ст. художник віднайшов, відреставрував і подарував львівським музеям Церковного та Ставропігійського інституту.

Експонати виставки, яка насвітлила життєвий і творчий шлях Т. Копистинського, доповнили свідоцтва про успішні студії художника в Краківській школі красних мистецтв (1868—1871) й Віденській академії образотворчих мистецтв (1871—1872) та низка фотографій з родинного альбому внучки митця Аліції Копистинської, що розповідають про оточення і родину художника.

Національний музей у Львові традиційно влаштовує виставки, що мають на меті якнайповніше представити громадськості понад століття зібрання пам'яток українського образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва, надає свої виставкові зали нашим знаним сучасникам, а також стає осередком проведення найпомітніших творчих акцій всеукраїнського та міжнародного значення. Так, 2004 р. у музеї відбулось понад 30 резонансних заходів.

З нагоди 100-ліття першої Біблії українською мовою у перекладі П. Куліша, І. Нечуя-Левицького та І. Пулюя Національний музей у Львові розгорнув у розділі постійної експозиції яскраву виставку пам'яток Святого Письма, представлених у рукописних кодексах XIV—XVIII ст. на пергаменті і папері та друкованих фоліантах XV—XX ст. На автентичних зразках висвітлювалась історія розвитку традицій формування музейної збірки, її зростання на ґрунті колекцій Митрополичого капітулу, галицьких монастирів і храмів, а також завдяки дарам відомих діячів культури, просвіти та духовенства — передовсім митрополита А. Шептицького, а також І. Франка, Й. Сліпого, А. Петрушевича.

Попри широку географію збірки музею — зразків з Білорусі, Польщі, Росії, Італії, Румунії, Німеччини, чільний акцент зроблено саме на українських пам'ятках XIV—XVII ст., зокрема, на Бучацькому Євангелію (XIV ст.), Євангелію з Галича, Євангелію з Хишевич (XV ст.) та багато оздоблених друком Святого Письма, яких у фонді понад сто.

Виставка запрезентувала усі найвагоміші друкарські осередки в Україні, що діяли впродовж XVI—XX ст. у Києві, Львові, Почаєві, Чернігові, Острозі, Стрятині, Уневі, Крилосі і визначали становлення та еволюцію культурної традиції української друкованої книги, яка завдяки багатству та високому художньому рівню декоративного вирішення, без сумніву, увійшла в ряд провідних здобутків не лише слов'янського, а й європейського мистецтва (куратор Н. Вергун).

Напередодні Великодніх свят з особливою претензійністю влаштовано тематичну виставку, що різнобічно розгорнула фондові зібрання декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва, наснажені сакральною сутністю та символікою цього християнського свята. Особливим акцентом стали писанки різних етнореґіонів України кінця XIX — початку XX ст., колекцію яких започаткував ще митрополит А. Шептицький. Зразки з Львівщини, Сокальщини, Тернопільщини, Покуття, Буковини та інших місцевостей представили збірку, яка сьогодні налічує 3500 одиниць. Серед запропонованих зразків особливе зацікавлення викликала найдавніша авторська писанка із Сокальщини, яку 1892 р. виконала Анна Мельничук. Її виважений композиційний лад, вишуканий лаконічний візерунок, закодована мова знаків слугують змістовним мистецьким посланням до наших сучасників.

Неабияке захоплення завдяки мініатюрному філігранному розпису викликали й писанки з Гуцульщини, мальовничі вишнево-малинові писанки з Покуття, фантазійні орнаменти зразків із Тернопільщини й Буковини. Поняття відродження життя, віри, сонця, пробудження землі, закумульовані у цілісний змістовно-енергетичний потік, надають писанці значення мистецького явища, що черпає свої сили від прадавніх джерел народної мудрости, традицій і вірувань.

Низка килимів сестер Олени та Ольги Кульчицьких органічно увійшла в експозицію Великодньої виставки, проілюструвавши те, як переосмислення етнографічного матеріалу дало змогу творити модерні знахідки у новій формі. Килими „Сорок клинців“, „Виноград“, „Павині очі“, „Мальовані квіти“, „Квітковий“ та інші продемонстрували єднання глибинної народної традиції та професійної майстерности.

На тлі творів декоративно-ужиткового мистецтва смисловою домінантою прозвучали малярство та графіка О. Кульчицької. У колі експонатів — живописний цикл „Страсті Христові“, представлений десятьма полотнами, створеними у Відні у роки Першої світової війни, проілюструвавши філософське осмислення релігійної теми з позицій митця новітньої доби, у якому художниця сміливо відійшла від канонічного зображення Христа, що поряд із новаторським моделюванням постатей і предметів, декоративним темно-синім тлом, пронизливим золотом німбів та виваженою ритмікою плавної графічної чорної лінії надали відчуття магічности зображуваного дійства. Крім „Страстей Христових“, на виставці представлено твори із циклу акварелей „Великдень на Гуцульщині“, а також гравюри з циклу „Святі української церкви“, які засвідчили переплетення традицій давньоукраїнської гравюри на дереві з модерним прочитанням народної ікони (куратори Є. Дзядик, Л. Кость).

Творчість Олени Кульчицької представлена на виставці під гаслом „Моя сестра Ольга“, присвячена пам'яті сестри, вірного друга й соратниці художниці Ольги Кульчицької. Мистецьке обдарування Ольги Кульчицької найбільше проявилось у вишивці, ручних роботах і особливо у килимарстві, яке стало вагомою ланкою великої творчої співпраці обох сестер. На зразках килимів „Буковинський“, „Конвалії“, „Червоні квіти“, „Виноград“ та ін. репрезентовано діяльність цього творчого дуету. Експозицію виставки формували й архівні документи, світлини та періодичні видання, у яких Кульчицькі були активними співробітниками. Багато матеріалів запропоновано увазі глядача вперше. Серед чільних експонатів виставки — портрети Ольги Кульчицької у техніках олійного та акварельного живопису: „Портрет сестри Ольги в білому“, „Літо“, „Портрет сестри“, у яких Ольга виступала моделлю художниці і була майстерно увічнена у малярському образі (куратор Л. Кость).

Музей, маючи численне коло своїх шанувальників і прихильників, постійно збагачує свій досвід співпраці з власниками приватних галерей та колекціонерами. Прикладом подібної співпраці, зокрема, став проект „Без мови і без слів“, зініційований знаним поціновувачем українського релігійного мистецтва о. Ростиславом Гладяком і присвячений 25-літтю отримання ним ієрейських свячень.

Серед наймасштабніших культурно-мистецьких акцій, що відбулися у нашому місті в листопаді 2004 р., став мистецький проект „Від серця до серця“, який проходив під патронатом Академії мистецтв України та з участю Львівської Національної академії мистецтв й мав не меті широко представити у Львові традиції сучасної дизайнерсько-мистецької школи Харкова. В межах акції об'єднано понад десять виставок, що яскраво розгорнули перед львів'янами у всій повноті та

багатоплощинності сучасне мистецтво Харківщини у понад 500 зразках живопису, графіки, скульптури, кераміки, дизайнерських проектів. Президент мистецької акції, ректор ХДАДМ В. Даниленко заакцентував, що подібні заходи працюють на взаємозбагачення культур Заходу та Сходу України.

Коло зарепрезентованих у рамках акцій імен засвідчило самобутність та великий потенціал нинішнього живопису Харківщини, побудованого на активному зверненні до нефіґуративу і сюрреалістичного вислову у творах Ю. Шеїна, напівабстракціях Е. Яшина, філософському заглибленні й романтичному забарвленні В. Гонтарова, східній експресії та постмодерністської текстуальної гри Г. Кавтарадзе та О. Леснича. А мистецький проект „Жорна часу", виплеканий В. Сидоренком, прозвучав як притча-розповідь, висловлена на перехресті жанрів і видів фотографії, відеоряду, фрескового живопису. Сучасний рівень харківської графіки задекларував європейське визнання майстрів Н. Мироненка, П. Макової, О. Кудінової, О. Вкекленка.

Особливо цікаво прозвучала скульптура (Ф. Бетліємський, Л. Бетліємська, Г. Іванова, О. Ковальов, В. Кочмар, О. Рідний, С. Сбігєв) у багатстві тематичних і жанрових зацікавлень, у вмінні авторів змістовно синтезувати скульптурні традиції минулого, яскраво достосувати і фіґуративні композиції, й антропоморфні конструкції, переваги кожного з матеріалів.

Мистецтво кераміки Харкова представили М. Соловйова, П. Мось і В. Шаповалов, у творчості яких домінує сюжетно-пластична мова, що випливає із взаємодії форми і простору скульптури та образотворчого мистецтва.

Унікальний проект „Водопарад" представив розмаїту картину українського дизайн-процесу, що за своїм професійним рейтингом відзначився європейським рівнем.

Роботи у галузі дизайну сучасних ванних кімнат І. Остапенка, О. Колесникова, І. Педан, Г. та А. Галушків та ін., позначені лаконізмом, функціональністю та високомистецьким вирішенням, ствердили право українських дизайнерів з успіхом репрезентувати свої здобутки на міжнародних виставках.

У плеяді знаних художників — Михайло Ліщинер, до 90-ліття від народження якого влаштовано ретроспективну виставку творів. Хист митця, виплеканий у традиціях галицької художньої культури, під безпосереднім духовним та професійним наставництвом Р. Сельського, формував нові риси малярства.

Духовні пріоритети львівського середовища, тісний зв'язок людини і міського довкілля як єдиної цілісности, камерні та ліричні сцени із життя українського та єврейського народів, декоративні натюрморти — у колі тем, до яких найчастіше звертався митець. Раціоналістична і водночас лірично-одухотворена лінеарність його робіт, ритмічність кольорових площин, провідна декоративна складова визначають творчий стиль художника. Твори 1960—1990-х рр. віддзеркалюють калейдоскоп сучасного світогляду, а образи генерують вільні асоціації.

Особливим зацікавленням громадськости та дослідників мистецтва позначена виставка творів із мистецької спадщини Володимира Баляса,

поверненої в Україну у середині 1990-х рр. за сприяння Благодійного фонду відродження і розвитку Рогатинської гімназії імені Володимира Великого — колегіуму НаУКМА. Вперше львівський глядач мав змогу ознайомитись із творчим доробком художника, який полишив свій край і замешкав на чужині — у Німеччині, згодом — у Канаді та США (1956—1980). Учень Юліана Данькевича, В. Баляс брав активну участь у мистецькому житті Львова у 1930—1940 рр.— у виставках АНУМу, СУОМу, а далі продовжив творчу працю за межами батьківщини, багато і часто виставляючись у багатьох країнах світу (Німеччині, Франції, Італії, Фінляндії, Канаді, США та ін.).

Сьогодні у його творчому доробку понад 500 високохудожніх творів світового рівня. Твори В. Баляса стали окрасою колекцій Конгресу США, Музею мистецтва в Голлівуді, Музею українського мистецтва у Нью-Йорку, Галереї мистецтв при Національному університеті Києво-Могилянської академії, Національного музею у Львові та ін.

У 2004 р. музей став організатором двох міжнародних акцій, що спричинилися до подальшого розвитку співробітництва музею із закладами культури та освіти Литви і Великобританії. З нагоди 86-ї річниці відновлення Литовської держави під патронатом Консульства Литви у Національному музеї у Львові влаштована виставка „Оповідь литовського дерева: народна скульптура“, експозицію якої сформували твори та фотографії декількох десятків зразків скульптури литовських народних майстрів, знаних своїм умінням відчути тепло дерева і зберегти його подих у вишуканих роботах.

Виставка „Чарівний олівець“, влаштована Британською Радою в Україні, покликана ознайомити львів'ян із світом дитячої книжечки та мультиплікації і донести імена сучасних англійських художників, що працюють у цій царині. Серед них — Патрік Бенсон, Джон Бернінгем, Шарлотта Воук, Тоні Рос, Поузі Сіммондзі, Квентін Блей та ін. Ці митці формують сьогодення мультиплікації і дитячої книжкової ілюстрації, надаючи їм характеру творчої імпровізації, гри, своєрідного трампліна для злету фантазії.

З-поміж міжнародних проектів, здійснених у Національному музеї у Львові, яскравим святом розгорнувся підсумковий захід — VI Міжнародний симпозіум гутного скла — виставка творчих робіт його учасників, що прибули до Львова майже з двадцяти країн світу. Іржі Шугаєк (Чехія), Янош Йегеніш (Угорщина), Метью Дюрран (Великобританія), Катрін Сент (Франція), Сісі Чінг (Гонконг), Зайга Байгла (Люксембург), Фідель Ібрагімов (Росія), Габріель Ігнасі (Іспанія), Робін Кесс (США) та ін., а також гроно українських майстрів скла, які вже стали традиційними учасниками симпозіуму: Олесь Звір, Роман Дмитрик, Романа Гудима, Василь Білоус та ін., надали цьому представницькому форуму характеру яскравого дійства. Запропоновані для огляду композиції (понад 70) задекларували найрізноманітніші творчі напрями, варіативне багатство тематично-образного кола та прагнення технічної інновації. Доробок учасників симпозіуму залишається Львову і закладатиме підвалини Музею скла, формування збірки якого розпочалось і триває.

З нагоди 75-річчя від народження видатного українського скульптора, педагога, громадського та культурного діяча Еммануїла Миська у Національному музеї у Львові відбулася виставка пам'яті митця. Його рідкісний пластичний дар, велика працелюбність ознаменовані яскравою галереєю творчих робіт і відзначені почесними званнями народного художника України, заслуженого діяча мистецтв, лауреата Національної премії України ім. Т. Шевченка, академіка Академії мистецтв України. З-поміж кола монументів, пам'ятних знаків, які виконав майстер, визначальним у творчості став жанр культурного портрета. Саме у ньому художник володів вмінням „схопити" внутрішню сутність моделі і викристалізувати її у психологічно-наснаженому, життєво правильному мистецькому образі.

2004 рік став ювілейним для грона добре знаних й шанованих митців, чия творчість уже понад три десятиліття активно впливає на бутність формування художньої традиції сучасного Львова, визначає її самобутність і характер. У їх числі — Олег Мінько, Микола Опанащук і Микола Кристопчук та їхній молодий колега Микола Грималюк. Виставки творчих робіт цих митців стали маніфестом естетичних цінностей, виплеканих на ґрунті ідейно-культурних орієнтирів західноєвропейського мистецтва, що їх культивували учителі Р. Сельський, Д. Довбошинський, К. Звіринський, В. Манастирський та ін.

Виставкова ретроспектива року була б неповною без творчого проекту „Наш час — наш простір", який зініціювали живописці Михайло Демцьо, Борис Буряк, Віктор Москалюк і скульптор Василь Ярич, що перетворився у справжнє свято для мистецького Львова, подавши першорядні зразки сучасного мистецтва. Творчість цих митців виразно індивідуальна, а об'єднавчим аспектом стає втілений „нерв" сьогодення, інноваційне шукання образно-метафоричної форми вислову, насичена духовно-філософська стратегія.

Наближаючись до 100-ліття, Національний музей у Львові розпочав низку вагомих виставково-освітніх заходів, покликаних найширше репрезентувати фондові збірки, що сьогодні вагомо становлять духовно-мистецьку скарбницю нашого народу.

У колі цих урочистостей особлива шана належить засновникові і патронові музею, великому меценату української культури митрополитові Андрею Шептицькому. 1 листопада 2004 р. минули 60-ті роковини відходу у вічність митрополита Андрея. З цієї нагоди музей влаштував виставку пам'яті під гаслом „Ти правди будеш нам Пророком".

Свідомий високого пастирського покликання, митрополит особливого значення надавав духовно-мистецьким здобуткам української нації як першооснови та джерела її духовного зростання, консолідації та утвердження у світовій спільноті. Заснування Національного музею у Львові у 1905 р. (тоді — Церковного музею) стало одним із найповажніших задумів Андрея Шептицького, значущою подією для української культури і музейництва.

Виставка, влаштована у Національному музеї у Львові, у розрізі численних фото- та архівних матеріалів (з фондів НМЛ та приватних колекцій) подає ретроспективний огляд епізодів дитинства, юнацьких років і багатогранної подвижницької діяльности митрополита Андрея.

У колі документальних пам'яток — листи з автографами митрополита Андрея, а також листи до духовенства — львівських єпископів, київських митрополитів та всієї Руси Лева й Атанасія Шептицьких. У низці образотворчих робіт корифеїв українського мистецтва (Олекса Новаківський. „Князь Церкви", С. Литвиненко. „Митрополит Андрей Шептицький", С. Кисілевський. „Погруддя Митрополита Андрея Шептицького" та ін.) увічнено величавий образ людини непересічного духовного та фізичного обдарування. До кола експонатів органічно долучається модель першого прижиттєвого пам'ятника митрополитові Андрею Шептицькому за проектом Андрія Коверка, відкритого у Львові 1934 р. у подвір'ї Богословської академії (зруйнований 1939 р.).

Виставка, що стала виявом великої шани до митрополита Андрея Шептицького, започатковує заходи до 100-ліття музею й експонуватиметься упродовж ювілейного 2005 року, слугуючи його своєрідним символом і духовно-семантичним стрижнем.

Марія ГЕЛИТОВИЧ, Оксана ЖЕПЛИНСЬКА,
Ангеліна ЗАБИТІВСЬКА

Волошин Любов. Княжий дарунок великого мецената. Митрополит Андрей Шептицький у житті і творчості Олекси Новаківського.— Львів, 2001.— 200 с.; іл.

Багатолітня завідувачка Художньо-меморіального музею Олекси Новаківського у Львові, Л. Волошин давно відома громадськості як знавець і активна популяризаторка малярської спадщини О. Новаківського. Любов Волошин — авторка багатьох виставок, присвячених митцеві та його учням. Експозиції, що їх створила, завжди продумані, завжди позначені її індивідуальністю: естетичним хистом, стрункістю мислення, знанням справи*.

Численні виступи Л. Волошин у телевізійних та радіопередачах відзначаються обізнаністю з проблематикою, що стосується особи О. Новаківського і його біографії, процесу та результатів його праці як видатного митця і педагога.

Рецензована монографія значною мірою об'єднала ідеї та узагальнення авторки, які визрівали в час реалізації названих імпрез та поступово збагачувалися інформацією, здобутою в ході наукових досліджень, проведених у бібліотеках, державних і приватних архівах Львова, відомостями, почерпнутими від учнів О.Новаківського й інших сучасників митця, з їхніх спогадів, опублікованих у нашій і закордонній пресі та інших джерелах.

Після понад півстоліття замовчування, а то й усілякого ганьблення імени митрополита Андрея Шептицького, заговорила Любов Волошин у 1990 р. про контакти цього церковного достойника з Олексою Новаківським, організувавши в Художньо-меморіальному музеї О. Новаківського виставку на тему „Митрополит Андрей Шептицький у творчості Олекси Новаківського". Вона ж склала також каталог цієї виставки.

Різними бувають праці мистецтвознавців. Часом розкішно видані альбоми несуть надто скупу інформацію про репродуковані твори, яка нагадує нашвидкуруч складений чи бездумно переписаний з музейної картотеки опис експонатів. Інші — навпаки: навіть скромно видані, зате наснажені в текстових частинах цінними новими ідеями та спостереженнями.

Монографія Л. Волошин — рідкісне для мистецтвознавчих праць скрупульозне дослідження з широкою джерельною базою, за якою проглядаються роки цілеспрямованих пошуків авторки, її знахідок і нових для мистецтвознавства узагальнень, нагромадження вагомої арґументації для підтвердження фактів, що їх передбачила авторка логічним розумуванням і знанням справи. Дедуктивний метод дослідження вповні застосовано передусім у першому розділі праці, в якому

* Дуже шкода, що останніми роками в Національному музеї запроваджено звичай нехтувати право автора самому репрезентувати вияви своєї творчої праці під час відкриття виставок, які він сформував.

авторка виявила та уточнила низку біографічних відомостей, що стосуються самого О. Новаківського та його оточення, тогочасного мистецького середовища Галичини, Школи О. Новаківського та її учнів, загальної специфіки творчости художника.

Могутній талант, особливе світосприймання і пов'язане з цим наскрізь самобутнє творче осмислення й виконання задуманих композицій, їх „виношування" засобами часто на рідкість майстерного рисунка, оригінальність та високий рівень довершених творів Олекси Новаківського — усе це манило знавців, які присвятили визначному малярeві свої праці (Володимир Залозецький, Микола Вороний, Микола Голубець, Володимир Овсійчук, Вільгельм Борн та ін.).

Серед дослідників життя і творчости О. Новаківського Любові Волошин належить окреме місце, хоча б тому, що обрала для вивчення ту частину життя і творчости митця, про яку десятиліттями забороняли навіть згадувати. Зосередила увагу на створених О. Новаківським портретах митрополита Андрея Шептицького. Визначила їх загальну кількість — 18 портретів і простежила за долею кожного. Виявилося, що дев'ять портретів втрачено назавжди (з них вісім згоріло під час розправи зі збірками Національного музею у 1952 р., один портрет знищили, переляканi репресіями, його приватні власники в 1940-х рр.), п'ять і досі зберігаються у колекціях приватних осіб, а місцезнаходження чотирьох — не відоме.

Належно оцінивши внесок попередніх дослідників у вивчення проблеми, Л. Волошин визначила параметри своєї праці, якою вирішила максимально заповнити білі плями в дослідженнях життя і творчости нашого визначного митця. Віднесла до них:

— брак системного викладу проблеми: в низці випадків не висвітлено конкретних історико-біографічних реалій, на тлі яких розгорталась праця О. Новаківського над образом митрополита;

— невизначеність хронологічної послідовности праці О. Новаківського над портретами митрополита;

— незацікавленість дослідників у вивченні підготовчих робіт художника, без чого неможливо, на думку авторки, по-справжньому оцінити цілість його праці над образом митрополита.

Попередні дослідники брали до уваги у своїх працях тільки деякі твори О. Новаківського. Авторка монографії зуміла відтворити в основних рисах усі створені художником портрети митрополита на підставі названих джерел та ще каталогів і книг вступу Національного музею у Львові, особливо ж — рисункових і малярських ескізів* О. Новаківського та його листів і уперше визначила найімовірнішу часову послідовність їх творення, тож і внесла істотні уточнення та зміни в датування деяких із них відповідно до дат важливих для О. Новаківського подій. Так, наприклад, Л. Волошин дослідила, що перша зустріч митця з митрополитом Андреєм Шептицьким відбулася не в 1911 р., на виставці у Кракові, як уважав М. Голубець, а скоріше, в 1909 р. на Бойківщині, де О. Новаківський відпочивав у с. Осмолоді неподалік с. Підлютого з його кедровою віллою — літньою резиденцією митрополита.

Цікаво побудована сама праця Л. Волошин. Так, під час читання першого розділу монографії, у якому висвітлено етапи біографічних пов'язаностей О. Новаківського з митрополитом Андреєм Шептицьким, складається враження, що ведеться діалог між співрозмовниками; з них один провадить основну лінію розповіді, а

* Тека з 135 ескізами зберігається в сімейному архіві Новаківських у Львові, а ще дев'ять ескізів — у Національному музеї та у приватних власників.

другий цю розповідь істотно доповнює джерельними матеріалами, на які при тій нагоді відразу й покликається. Цей другий співрозмовник займає своїм текстом площу, яку переважно присвячують тільки покликам (приміткам). Діалог ведеться майже на паритетних основах: в окремих випадках співбесідники займають своїми текстами майже по половині сторінок. Такий спосіб викладу дуже вигідний для сприймання:

— з його допомогою авторка ставить і тут же розв'язує проблеми чи окремі питання;

— удокументована арґументація авторських ідей дає чітке уявлення про позицію, що її займає Л. Волошин, і водночас свідчить про те, яку масштабну дослідницьку працю проведено у висвітлених ділянках.

Авторка виявила невідомі досі газетні та журнальні статті про контакти митрополита Андрея Шептицького з Олексою Новаківським, оживила Школу цього митця, про яку громадськість України або взагалі не знала (у східній частині), або потроху забувала (у західній). А був це прообраз Академії мистецтв, один із факультетів Таємного українського університету. Авторка монографії зібрала відомості про кожного учня Школи, незалежно від місця його перебування — на рідній землі чи за її межами, намагалася розшукати їхні праці, організувала, як згадано вище, виставки, їм присвячені, та опублікувала матеріали цих виставок з репродукціями творів, широко популяризувала інформацію, пов'язану з існуванням Школи. За лаконічними повідомленнями в монографії відчутна велика пошукова праця, дуже потрібна для історії нашого мистецтва, теорії українського мистецтвознавства, взагалі історії нашої культури й науки.

У монографії авторка оприлюднює нові дані стосовно порушених питань. Вона ніби дискутує з попередніми дослідниками, а також вдало вплітає у власну розповідь цитати з їхніх праць, присвячених Олексі Новаківському. Сукупність усіх цих відомостей вирізьблює постать щедро обдарованого митця, який, незважаючи на химерну вдачу і своєрідність „поганського" світосприймання, став не тільки „підопічним" художником великого мецената, аде й другом греко-католицького митрополита: владика завжди був поруч у складних ситуаціях, що їх не щадила доля митцеві. А О. Новаківський зумів проникнути в суть особистости митрополита й зобразити належно українського „Князя Церкви" і „Мойсея" у його життєвих переживаннях і у його величі.

Саме таким портретним зображенням митрополита Андрея Шептицького, що їх створив О. Новаківський, присвятила авторка другий розділ своєї праці. Для ідентифікації портретів та заповнення відсутніх ланок у спадщині артиста в цій ділянці дібрала та впорядкувала потрібні ескізи О. Новаківського. Тим самим, стала доступною для читачів лабораторія митця, сфера, у якій пульсувала його творча думка.

Блоки інформації про портрети надано відповідно до часу їх створення, тож пропозиція, наприклад, об'єднати в одному блоці дуже подібні начерки (погруддя) до портрета митрополита А. Шептицького у митрі, створені в 1915 та 1918 рр., була позбавлена сенсу*.

Простежує Л. Волошин за процесом кристалізації національної свідомости митця (властиво митрополит формував О. Новаківського як українця), а також за тим, як поєднується в українському малярстві тенденція до збереження нашої малярської традиції з тенденцією до сприймання вироблених на європейському ґрунті нових напрямів розвитку мистецької, зокрема малярської, культури.

* Пор. ескізи на с. 66—69 з ескізами на с. 89—90.

Загалом текст монографії написано гарною, багатою мовою, його добре продумала, можна б навіть сказати, виплекала авторка. Принагідно хочеться звернути увагу на те, що не варто притримуватися помилкового написання назви твору „Проведіння" тільки тому, що так назвав цю композицію сам О. Новаківський. Адже знаємо з листів О. Новаківського, як мало зважав наш талановитий маляр на правила української орфографії. Слід відзначити, що в авторському тексті самої Л. Волошин правильно написано це слово — „Провидіння".

На загальному тлі прецизійности у висловленні думок авторки рідкісним недоглядом можна вважати зарахування ангела до символів апостолів (С. 102).

Тільки посередньо має стосунок до тексту монографії подана авторкою причина звільнення митрополита із суздальської тюрми. Можна сумніватися в тому, що долю монастирського в'язня міг вирішувати „ліберальний Тимчасовий уряд Керенського (С. 135). Адже ще від 17 жовтня 1905 р. діяв у Росії закон про свободу віровизнань, що не перешкодило, однак, російській окупаційній владі заарештувати греко-католицького митрополита.

Усталилася вже в історії думка (В. Щурат, В. Дорошенко та ін.), що вирішальне значення для звільнення митрополита мала поширена в російських інтелігентських колах думка В. Короленка про протизаконне, безпідставне ув'язнення високого греко-католицького церковного достойника у православному монастирі. Цю ідею висловив письменник у двох гострих за своїм спрямуванням статтях „Вера отцов" і „Заточение графа Шептицкого"[1].

Мабуть, треба б ураховувати й той факт, що був у житті митрополита час, коли довелося йому пересісти з „митрополичого крісла" в інвалідський візок, і тоді його руки на бильцях того візка стали особливо виразними, що й спостерігаємо на останніх, створених О. Новаківським портретах владики.

Картиною „Страшний суд" помстився О. Новаківський (як уважає Л. Волошин) організаторам виставки 1930 р. за те, що без згоди автора експонували його праці. Подібно колись відомстив І. Котляревський видавцеві перших трьох пісень його „Енеїди".

Запала О. Новаківському в душу поема І. Франка „Мойсей", бо дозволила йому втілити в образі Мойсея виплекану його уявою постать митрополита Андрея Шептицького, який був водночас і вождем, і оборонцем народу. (Здається, що визначення „улюбленець народу", яке зрідка трапляється у монографії, до цієї маєстатичної постати не дуже підходить.)

У своєму дослідженні Л. Волошин не тільки розкрила зовнішні вияви тісних контактів О. Новаківського з митрополитом, але проникла і в сутність їх взаємин: зблизила цих людей їхня непересічна обдарованість, сила характерів і відданість обраній справі.

Любов Волошин воскресила пам'ять про спопелілі та забуті шедевральні портрети О. Новаківського та про тісне переплетення життєвих доріг митця і владики. Тому сьогодні можемо говорити, що монографія Л. Волошин — не лише зріла праця досвідченого музейного діяча, не тільки синтез вагомих спостережень відомого мистецтвознавця, але й ґрунтовне дослідження допитливої вченої.

Лідія КОЦЬ-ГРИГОРЧУК

---

[1] Короленко В. Вера отцов // Русские записки (Петроград).— 1916.— № 9.— С. 297—303; його ж. Заточение графа Шептицкого // Русские ведомости (Москва).— 1916.— № 246.— С. 5.

Українська старовина із приватних збірок. Мистецтво Гуцульщини та Покуття. Каталог (ікони на склі, кахлі, миски, хрести, свічники).— К.: Родовід, 2002.— 359 с.; іл.

Видавництво „Родовід" у 2002 році розпочало серію альбомів-каталогів, які ознайомлюють широкого читача з маловідомими художніми творами з приватних колекцій в Україні.

Каталог „Українська старовина" — перший із запланованої серії. У ньому представлено твори народного мистецтва з Гуцульщини та Покуття, що їх зібрали львівські колекціонери І. Гречко, В. Вітрук, Я. Лемик, Б. Сорока, Т. Лозинський, Ю. Юркевич, А. Цибко, О. Валько, Л. Яремчук, Р. Петрук, О. Романів, П. Лининський, Л. Тріска та Я. Мотика.

Рецензований каталог — науково-популярне видання, розраховане не тільки на поціновувачів народної художньої творчости, але й на тих, хто професійно досліджує надбання духовної культури українського народу. Видання вирізняється високим рівнем наукової атрибуції та культурою подачі й оформлення пропонованого читачеві матеріалу. Він дохідливо і переконливо розкриває найбільш типові риси широкої картини художньої культури Гуцульщини та Покуття — цих двох сусідніх етнографічних реґіонів, що здавна привертають до себе увагу дослідників і шанувальників народної творчости. 637 ілюстрацій шедеврів, створених у цьому краю і вміщених в альбомі, це підтверджують. Більшість з них належить до рідкісних і публікується уперше[1]. Продумана структура, передусім художня, високий рівень поліграфічного виконання ставлять цей каталог у ряд найкращих видань такого типу в сучасній Україні.

Основні складові каталогу — візуальна (альбом) і текстова частини. Візуальний ряд каталогу згруповано за рубриками: „Ікони на склі", „Кахлі", „Миски", „Хрести", „Свічники-трійці". Вдало дібраний матеріал вражає багатством композицій, істотно розширює уявлення про образний світ, сюжети, мотиви, іконографію, виражальні засоби традиційного мистецтва Гуцульщини і Покуття. Характерні фактурні, текстурні вияви матеріалів, колорит розписів чітко передано завдяки оптимальному використанню сучасних можливостей кольорового друку.

Ілюстративну частину видання замикають два текстові блоки перед і після неї. Перший містить вступ (автор І. Лильо), статтю „Три покоління львівських збирачів народного мистецтва" (І. Гречко), другий — добірку есеїв-коментарів і каталожних даних до кожної з візуальних рубрик, а також підрозділ „Про збирачів", що компонується з резюме авторів-колекціонерів (хронологічні відомості про початок формування представлених колекцій, їх загальні характеристики, а також роздуми про життєво-світоглядні шляхи, якими кожен з авторів прийшов до колекціонування творів народного мистецтва).

Каталог відкривають передмова В. Ющенка та вітальне слово Я. Ганкевича, президента Українського національного музею в Чикаго. У короткому вступі І. Лиля стисло охарактеризовано особливості історичних та соціально-економічних

[1] Невелику кількість творів з рецензованого масиву введено в науковий обіг з публікацією альбому та каталогів виставок (вийшли друком у 1990-х рр.), присвячених таким видам народного мистецтва, як малярство на склі, кераміка (див.: Українське народне малярство XIII—XX століть: Світ очима народних митців / Авт.-упор. В. І. Свєнціцька, В.П.Откович.— К., 1991.— 304 с., іл.; Малювання на склі. Із циклу „Світ очима народних майстрів" (традиції і сучасність). Каталог виставки / Вст. ст. В. І. Свєнціцької.— Львів, 1990.— 22 с.; Гуцульська та покутська кераміка XIX—XX ст. у приватних збірках Львова.— Львів, 1994.— 8 с.).

умов, у яких жили, творили і долали всілякі перепони (політичні, культурні, економічні, конфесійні) жителі Гуцульщини й Покуття. Однак, усупереч усім перешкодам, саме гуцули й покутяни зберегли чи не найбільше традиційних звичаїв, обрядів та унікальних творів народного мистецтва, що завжди ваблять знавців і поціновувачів української старовини.

Про специфіку колекціонування в Галичині у XVIII—XIX ст. окремі відомості подає І. Гречко. Автор також дає характеристику трьом поколінням нинішніх приватних львівських збирачів творів народного мистецтва. На нашу думку, тут доцільно було б згадати насамперед тих діячів культури, музейників — фахівців найвищого рівня, завдяки жертовній праці й ентузіазму яких зібрано цінні мистецькі твори, що лягли в основу збірок окремих львівських музеїв. Зокрема, у XVIII — на початку XIX ст. у Львові були збірки творів магнатів-меценатів Любомирських, відтак Дідушицьких, міська збірка ім. К. Бруницького, публічна збірка ім. Б. Оржеховича, Лева Пінінського та інших. Більшість зібрань після націоналізації (1939 та 1946 рр.) поповнила фонди вже державних музеїв: художнього промислу (колишнього Міського промислового музею, створеного 1874 р.), історичного, картинної галереї, створеної 1940 р.

У 1895 р. з ініціативи Етнографічної комісії Наукового товариства ім. Шевченка створено Музей НТШ, який з 1945 р. очолив Ф. Колесса. Поповненню його збірок сприяли відозви до громадськости про порятунок національних пам'яток таких діячів культури, як М. Грушевський, І. Франко, В. Гнатюк. Серед жертводавців — імена відомих громадських і культурних діячів Галичини — І. Труша, О. Роздольського, В. Шухевича, І. Левинського. Збірки поповнювалися й завдяки сприянню Лесі Українки, О. Сластіона, М. Біляшівського, Д. Щербаківського, К. Широцького, Ф. Вовка, О. Кульчицької та багатьох інших.

Значні приватні внески, а поміж них і твори народних майстрів, лягли в основу Національного музею у Львові, відкритого для широкого глядача в 1913 р. Фонди Музею поповнювалися з колекцій багатьох представників галицької інтелігенції[2].

На особливу повагу і вдячність нащадків заслуговують музейні працівники Львова, самовіддана, а подекуди й жертовна праця яких забезпечила збирання, збереження і вивчення пам'яток національної культури, зокрема народного мистецтва з Гуцульщини і Покуття, у міжвоєнний та повоєнний періоди XX ст. Це, передусім, І. Свєнціцький та В. Свєнціцька, К. Матейко, І. Гургула, І. Добрянська, С. Чехович, С. Сидорович, Л. Суха, М. Драган, А. Будзан, П. Жолтовський, Д. Фіголь, В. Рожанківський, Л. Долинський, ті, хто на збиральницькій та дослідницькій ниві зробили значно більше, ніж офіційно визнавалося[3]. З ними зіставляють

---

[2] Двайцятьпять-ліття Національного Музею у Львові / Збірник під ред. І. Свєнціцького.— Львів, 1931.— С. 74—76.

[3] Никорак О. Науковий доробок Катерини Матейко (1910—1995) // Народознавчі зошити.— Львів, 1996.— № 4.— С. 217—224; її ж. Катерина Матейко (штрихи до життєпису з нагоди дев'яностоліття від дня народження та п'ятої річниці з дня смерті) // Мистецтвознавство'2000.— Львів, 2001.— С. 175—186; Здоровега Н. Катерина Матейко зблизька // Народознавчі зошити.— 1996.— № 4.— С. 222—224; Моздир М. Ірина Гургула — дослідник народного мистецтва 1920—1930 рр. До 95-річчя від дня народження // Мистецтвознавство'99.— Львів, 1999.— С. 191; Грицюк І. Життєвий шлях і наукова діяльність Савини Сидорович // Народознавчі зошити.— 1999.— № 6.— С. 911—920; Станкевич М. Антін Будзан: широчінь інтересів дослідника // Там само.— 1998.— № 4.— С. 429—433; його ж. Богослов і вчений Антін Будзан (до 90-річчя від дня народження) // Мистецтвознавство'01.— Львів, 2002.— С. 155—168; Захарчук-Чугай Р. Павло Жолтовський і питання дослідження народних тканин і вишивок // Народознавчі зошити.— 1995.— № 5.— С. 270—272; Ковальчук Є. Павло Жолтовський і експедиції Волинського краєзнавчого му-

напрямні власного професійного кредо наступні покоління збирачів, дослідників, шанувальників, популяризаторів українського народного мистецтва.

Основну ілюстративну частину каталогу творять світлини оригінальних пам'яток сакрального мистецтва, ніде так не поширених, як у цьому підкарпатському і карпатському краї,— мальованих на склі ікон („образів"). Їх тут представлено 116, з них 96 творів публікуються вперше, 50 — вводяться у науковий обіг.

Ширшій, різнобічній презентації в альбомі цього явища на цій території у другій половині XIX ст. сприяють вдумливий добір та відповідна організація ілюстративного ряду. Зокрема, нарівні з широковідомими, „класичними" зразками уміщено менш характерні для означеного реґіону композиції, позначені натомість своєрідністю художнього вислову. Це дає змогу розширити коло анонімних митців та художніх осередків малювання на склі на Гуцульщині та Покутті у даний хронологічний період.

На підставі цього ряду візуального матеріалу можна стверджувати, що улюбленими у покутян і гуцулів були ікони із зображенням Богородиці (Богородиці Одигітрії, Богородиці годувальниці), образи св. Миколи, св. Юрія Змієборця, св. Варвари, а також „Розп'яття з пристоячими", сюжет „Притча про багача і бідного Лазаря" та інші. Матеріал дає можливість уточнити іконографію, простежити особливості рисунка компонування основних образів та їх колористичного ладу.

Відомо, що до мальованих на склі ікон як значного явища народної художньої творчости чи не вперше привернув увагу громадськости Іларіон Свєнціцький. Дослідженню мистецьких особливостей гуцульського і покутського іконопису присвятили свої публікації відомі вчені: В. Свєнціцька, Д. Гоберман, Г. Островський, В. Откович, Й. Грабовський, а також художниця О. Кульчицька та ін. Зокрема, Віра Свєнціцька констатує: „Українське малярство на склі Покуття й Гуцульщини XIX ст. своєю художньою цілісністю та декоративними якостями посідає чи не перше місце серед аналогічного малярства інших народів"[4]. Останнім часом вивченням ікон на склі почали займатися й молодші дослідниці — М. Гринюк[5], В. Гречко-Ушак[6] та О. Шпак[7]. У цьому зв'язку, питання історіографії, типології, художніх особливостей та деякі інші аспекти мистецтвознавчої проблематики щодо вивчення даного предмета заслуговують на ширше висвітлення.

Найвагоміша за кількістю ілюстрацій (312 позицій) частина каталогу репрезентує кераміку — яскраве й самобутнє явище в народному мистецтві Гуцульщини й Покуття. Керамічні твори виокремлено в розділи „Кахлі" та „Миски". У них можна побачити вироби гончарів найвідоміших осередків (Косів, Кути і Пістинь), що мають виразні локальні риси й характеризуються пишним різнотематичним розписом. Якісно дібраний візуальний ряд з кахлярства дає вичерпну інформацію про основні теми, сюжети, мотиви традиційного керамічного розпису. Виготовлення кераміки тут відбувалося за технологією дворазового випалу. Розпис звичайно виконувався технікою ритування побіленого черепка з дальшою замальовкою ко-

---

зею // Народознавчі зошити.— 1995.— № 5.— С. 273—274; Моздир М. Павло Жолтовський в експедиціях // Там само.— С. 275—276.

[4] Малювання на склі...— С. 10—11.

[5] Гринюк М. Декоративний розпис на склі // Історія Гуцульщини / Головний редактор М. Домашевський.— Львів, 2001.— Т. VI.— С. 407—416.

[6] Гречко-Ушак В. Українська ікона на склі // Там само.— С. 475—480.

[7] Шпак О. До проблеми продовження традиції народного малювання на склі на Покутті у XX ст. // Сучасне народне мистецтво України: теорія і реальність. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції.— Львів, 2002.— С. 39—41.

ричневим ангобом (ріжкування, фляндрівка) та творенням яскравих плям зеленою і жовтою підполивними фарбами після першого випалу.

Представлені в альбомі твори гуцульських і покутських гончарів з приватних збірок Львова дають багатий матеріал для простеження образно-стилістичних особливостей та певних локальних відмінностей у прийомах керамічного розпису в межах основних осередків. Матеріали уможливлюють дослідження особливостей творчої манери провідних майстрів. Цьому сприяє, зокрема, широка ілюстративна експозиція творів славетних майстрів косівського кахлярства — І. Баранюка та його учня О. Бахматюка. Позитивним є систематизоване представлення кахель і кахлевих комплексів за хронологічними ознаками (від найбільш ранніх зразків початку XIX ст. до пам'яток 1880-х рр.), за стилістикою розписів (що дає можливість відстежити варіативність прийомів і засобів формотворення та декору й еволюційні процеси у межах певної „школи", зокрема косівської). Цінна репрезентація кахель різної функціональної форми (лицевих, кутових, поясковиx, завершень-фронтонів).

Можливо, найбільшою заслугою упорядників цієї праці є впровадження в науковий ужиток численних неопублікованих творів високого мистецького рівня, що містять маловідомі варіанти втілення традиційних композицій орнаментального (з рослинно-геометричними, тератологічними мотивами тощо), а також сюжетного декору (передусім на релігійну та побутову теми). Ілюстративний масив „Кахлі" — серйозна підстава для дальшого поглибленого вивчення цієї важливої ділянки національної художньої культури.

Матеріали розділу „Миски" гідно репрезентують не менш характерну й цікаву групу мальованих витворів талановитих гончарів з Косова і Пістиня. Сучасні дослідники кераміки Ю. Лащук, О. Слободян, А. Колупаєва, Г. Івашків та інші зауважують, що за багатьма ознаками художнього вирішення (сюжетами, мотивами, композиціями, прийомами розписів) пістинські та косівські миски великою мірою споріднені з кахлями тих же осередків гончарства[8]. Водночас, заховуючи своєрідні риси у загальній структурі, масштабі, ступені деталізації орнаментальних мотивів, вони яскраво і незаперечно стверджують яскравий декоративний хист гуцульських і покутських гончарів. Додамо, що у цьому розділі публікуються пам'ятки зі збірок Т. Лозинського, Л. Яремчука, Я. Лемика, Б. Сороки, П. Лінинського, Я. Мотики, В. Вітрука та Ю. Юркевича.

Високо оцінюючи організацію ілюстративного матеріалу в обох розділах з кераміки, зауважимо, що в есеях-коментарях до них, на нашу думку, варто було б обґрунтувати ряд моментів. По-перше, при атрибуції пам'яток кахлярства логіку появи таких імен, як Петро Гавришків (відомий лише свічник з цим підписом) та Михайло Баранюк (він, згідно з розвідками Ю. Лащука, спеціалізувався лише на виготовленні мисок)[9]. По-друге, ставлення до пропозиції Д. Гобермана з-поміж косівських кахель першої половини — середини XIX ст. розрізняти твори „майстра соколівської печі" і „майстра брустурівської печі" (пам'ятки з цих комплексів публікуються в альбомі, а праця Д. Гобермана „Розписи гуцульських

[8] Лащук Ю. Покутська кераміка.— Опішне, 1998.— С. 95—100; Слободян О. О. Пістинський центр гончарства XIX — першої половини XX століття (Історія, типологія, художні особливості, майстри) / Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства.— Львів, 2001.— С. 8—12; Колупаєва А. Гуцульські кахлі: композиції на релігійну тему // Історія Гуцульщини.— Т. VI.— С. 446—456.

[9] Лащук Ю. Покутська кераміка.— С. 100; Лащук Ю., Лобурак І. Сакральні сюжети і мотиви в гончарстві Покуття // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. 1995.— Опішне, 1996.— С. 280—281.

гончарів"[10] значиться в переліку використаних джерел рецензованого видання). По-третє, ім'я Дмитра Зінтюка у світлі останніх розвідок потребує ширшого висвітлення[11].

Розділ „Хрести" об'єднує два масиви ілюстрацій, що репрезентують твори сакрального призначення з металу („мосяжу") та дерева. Перший містить металеві нагрудні чоловічі хрести, хрести-мощовики (енколпіони) (разом близько 40 пам'яток), хрест-іконку, згардові хрести і згарди (одно-, дво- і тирядні), а також деякі інші мосяжні вироби, характерні для народного мистецтва Гуцульщини — „шелести", що (як і згарди) належать до жіночих шийних прикрас, топірці, келефи, пряжку, гольник, лускоріх, кресало. Окремий візуальний масив становлять дерев'яні ручні хрести (25 творів).

Відомо, що численні пам'ятки сакрального мистецтва, зокрема хрести, на певному історичному етапі були вилучені з наукового, культурного обігу. Тому, незважаючи на високу художню цінність, а також наявні змістовні музейні й приватні колекції, хрести донедавна належали до найменш досліджених груп творів. Починаючи з 90-х років XX ст., ситуація докорінно змінилася: хрести (кам'яні, дерев'яні, мосяжні) стали об'єктом глибоких мистецтвознавчих досліджень, зокрема, М. Моздира, М. Станкевича, С. Боньковської та ін.[12]

Нагрудні мосяжні хрести були невід'ємним компонентом святкового вбрання гуцула, незамінним оберегом у його щоденному житті і, найголовніше, символом християнської віри[13]. Заховуючи сакральний зміст, вони є оригінальними витворами традиційного гуцульського мистецтва[14]. Це переконливо потверджують матеріали рецензованого видання.

Експоновані в альбомі пам'ятки датуються у межах XIX ст. Це твори пластично виразні за силуетом, з різними за формою кінцями (з трапеціє-, ромбо-, розетоподібними, хрещатим чи фіґурно розвиненим завершеннями). Ізоформа, тектоніка цих відзнак, за ґрунтовними розвідками С. Боньковської, бере початок від „грецького" (східновізантійської традиції) хреста. Їх розвиток зумовлений еволюцією ідеологічного значення, взаємозв'язком з іконографією (залежно від конфесійних змін у місцевій церкві) нагрудних хрестів[15]. Особливістю декоративної системи цієї групи пам'яток є композиційне поєднання іконографічного мотиву (початково фіґури прямого чотириконечного хреста, згодом — із зображенням Розп'яття, що виступає основним композиційно-смисловим елементом цього символу-знака) та орнаменту з найпоширеніших у гуцульській традиційній різьбі мотивів (солярних, хрещатих та інших, що містяться у декорі рамен, площин завершень кінців хреста тощо). Синкретизм декоративного ряду пам'яток, його

---

[10] Гоберман Д. Росписи гуцульских гончаров.— Ленинград, 1972.— 198 с.; илл.

[11] Слободян О. О. Пістинський центр гончарства...— С. 11.

[12] Моздир М. Українська народна меморіальна скульптура.— К., 1996.— 128 с.; іл.; Станкевич М. Структури художнього тексту хреста // Українська хрестологія.— Львів, 1997.— С. 7—20; Боньковська С. До генези форм надбанних хрестів українських церков XVI — першої половини XVII ст. // Записки Наукового товариства ім. Шевченка (далі — Записки НТШ). Праці Секції етнографії та фольклористики.— Львів, 1995.— Т. CCXXX.— С. 122—141.

[13] Боньковська С. М. До питання генези гуцульських нагрудних хрестів // Народознавчі зошити.— 1998.— № 3.— С. 296—298; Валько О. Гуцульський мідний хрестик XVII ст. // Українська хрестологія...— С. 41—43.

[14] Боньковська С. Художні традиції гуцульського мосяжництва // Записки НТШ. Праці Секції етнографії та фольклористики.— Львів, 1992.— Т. CCXXIII.— С. 115—126; її ж. До питання генези гуцульських нагрудних хрестів.— С. 36.

[15] Боньковська С. До питання генези гуцульських нагрудних хрестів.— С. 31—36.

стилістичні особливості, за висновками С. Боньковської, є виявом тривалого процесу взаємопроникнення двох глибинних культурних пластів (язичницького і християнського) та їх рівноцінного співіснування в орнаментальній традиції народного релігійного мистецтва[16].

Самобутність творів простежується на рівнях іконографії і, особливо, виражальних засобів. Так, у композиціях гуцульських нагрудних мосяжних хрестів найчастіше трапляється рельєфне зображення Розп'яття Ісуса Христа двох основних типів: східного (візантійського) і західного (латинського)[17]. Художня культура Карпат, коло притаманних їй виражальних засобів (перевага геометричного орнаменту, а також графічних засобів над пластичними) обумовили своєрідний образно-художній лад творів, які, крім сакрального змісту, заховують чимало декоративних ідей[18]. Безсумнівно, матеріали цього розділу видання сприятимуть дальшому вивченню художньо-семантичної структури гуцульських нагрудних мосяжних хрестів та глибшому дослідженню генези гуцульського мосяжництва.

Дерев'яні ручні, переважно різьблені, рідше розмальовані гуцульські хрести найбільше застосовувано в церквах під час богослужіння. Їх несли також при зборі пожертви на церкву, під час колядування на різдвяні свята, у похоронному обряді. Матеріалом для виготовлення хрестів були липа, груша, ясен, смерека.

Як зазначено в есеї до цієї рубрики, прикметними є форма і структура цих ритуальних атрибутів — вони двосторонні й трираменні (семиконечні). Серед ілюстрацій рецензованого розділу є також хрещатий і трійчаті хрести. Основу композицій дерев'яних ручних хрестів становлять іконографічні сюжети, уміщені в середньому перехресті. Це здебільшого зображення Розп'яття (передня сторона), „Богородиці з Дитям" та деякі інші (зворотна сторона). Іноді їх доповнюють зображення святих (по обидва боки від основного сюжету), уміщені переважно на раменах середнього, рідше — верхнього та нижнього перехресть. Тут же найчастіше компонуються графічні написи, ініціали. Фігуративні, текстові мотиви органічно поєднуються з геометричними елементами, що обрамляють і об'єднують їх у цілісну композицію.

Представлені в альбомі дерев'яні ручні хрести Гуцульщини й Покуття датовані головно XIX ст. (хоча у музеях Львова зберігаються, наприклад, давніші твори, що походять з XVII—XVIII ст.). Серед них, за В. Свєнціцькою, умовно можна виокремити за характером виконання дві групи[19]. До першої належать пам'ятки з усталеними композиціями, іконографією та декоративним вирішенням, у яких простежується більша технічна вправність, докладніше моделювання сюжетних зображень, мотивів орнаменту. Найвірогідніше, це вироби монастирських професійних ремісників. Другу групу становлять твори сільських майстрів, у яких менше уваги приділяється фігуративним зображенням, сюжети трактуються схематично й дещо наївно. Натомість різноманітнішим, багатшим, вишуканішим є

---

[16] Боньковська С. Синкретичні мотиви на гуцульських нагрудних хрестах // Українська хрестологія...— С. 37—40.

[17] Відмінності між ними стосуються положення тіла розп'ятого Ісуса на хресті, іконографії обличчя, наявности та форми начересельника, кількости цвяхів, якими прибиті руки і ноги, наявности підніжжя (Моздир М. Українська народна меморіальна скульптура.— С. 27).

[18] Боньковська С. М. До питання генези гуцульських нагрудних хрестів.— С. 35—36; її ж. Генеза та художні особливості нагрудних хрестів // Історія Гуцульщини.— Т. VI.— С. 335—367.

[19] Свєнціцька В. Різьблені ручні хрести XVII—XX ст.— Львів, 1939.— Ч. 1.— С. 3—8; Станкевич М. Українське художнє дерево XVI—XX ст.— Львів, 2002.— С. 247—270.

плоскорізьблений орнаментальний декор. Його художньо-технологічні особливості зумовлюють особливу виразність і емоційний лад дерев'яних ручних хрестів.

Візуальний ряд альбому завершує розділ „Свічники-трійці". Він охоплює велику групу — 120 пам'яток, найхарактерніші взірці, що походять з XIX ст. (такого типу твори з XVIII ст. зберігаються у фондах львівських музеїв). Окрім трійць, у розділі представлені свічник-патериця і канделябр.

У гуцулів, як і їхніх сусідів, дерев'яні трійці традиційно мали ритуальне значення. Їх використовували на йорданський Святвечір (ставили посеред святкового столу), при обряді освячення води на Йордан, під час освячення осель йорданською водою (господар зустрічав священика на воротях із запаленою трійцею, тримав її при освяченні хати й проводжав з нею до сусіднього ґаздівства), а також під час похорону. Більшість з опублікованих в альбомі трійць вирізьблено з явора, деякі — з груші, сливи, для їх виготовлення використовували також липу.

Фігуративні та релігійні мотиви на трійцях уже віддавна привертають до себе увагу дослідників гуцульського мистецтва (П. Жолтовський, М. Моздир та ін.). На думку професора М. Станкевича, в гуцульських трійцях закладено кілька концептуальних міфологічних і релігійних мотивів: світове дерево, хрест, Розп'яття. Трійця, конструктивною основою якої є диск з променями й антропоморфний лик, має зв'язок з темою сонця, солярними мотивами. Рельєфно різьблені квіти, гілки, гірлянди асоціюються з деревом життя, світовим деревом, тоді як трійця з численними антропоморфними голівками, ймовірно, була пов'язана з культом предків[20]. Основні концептуальні схеми представлені у цьому розділі досить різнобічно.

Свічники-трійці загалом однотипні за конструкцією. Подані в каталозі пам'ятки можна умовно виокремити у кілька груп за стильовими й декоративними особливостями. Серед них найдавнішими є різні за формою (лаконічні та більшою мірою розбудовані) свічники, створені із застосуванням круглої різьби (іноді декоровані розписом), у яких простежуються впливи різьблених барокових іконостасів. У пізніших за часом виконання трійцях (друга половина XIX ст.) широко представлено традиційну на Гуцульщині суху різьбу, в деяких випадках — у поєднанні з прийомами тригранно-виїмчастого різьблення. У творах цієї групи помітна більша свобода у дотриманні іконографічного канону, вирішенні форм та декору. Представлено також пам'ятки, у традиційній художній структурі яких позначились впливи модерну (кінець XIX ст.).

Відомо, що основними осередками виготовлення трійць на Гуцульщині були Яворів (тут працювали Юрій Шкрібляк та його сини — Василь, Микола і Федір), Криворівня (Андрій Дячук-Дереюк, Річка (Марко Мегединюк), Брустури (Никора Дутчєк і його син Дмитро), Космач (Василь Боб'як „Файфирів"), Шешори (Дмитро Соколюк), Старий Косів (Григорій Девдюк) та ін. На Покутті трійці виготовляли у Микитинцях (Василь Совинюк), Великому Ключеві (Гнат Колцуняк).

Представлені в каталозі свічники здебільшого анонімні, за винятком одного — авторської роботи Василя Турчинюка (Іл. 516). Вони вціліли і збереглися великою мірою завдяки старанням колекціонерів Ю. Юркевича, Я. Лемика та Б. Сороки. Публікація цих високомистецьких творів особливо важлива для порівняльного аналізу з уже відомими в науковій літературі аналогічними або подібними християнськими пам'ятками. Їх дослідженням в останньому десятилітті займаються такі вчені, як О. Романів (у його збірці є велика колекція трійць), М. Моздир, М. Станкевич, І. Івахнюк, Р. Одрехівський, колекціонер І. Гречко та інші. Недолі-

[20] Станкевич М. Українське художнє дерево XVI—XX ст.— С. 247—270.

ком є брак у бібліографії рецензованої праці ряду серйозних розвідок, зокрема щодо трійць[21].

Очевидно, навіть найкращі видання, до яких безумовно відносимо „Українську старовину", мають резерв для удосконалення за різними параметрами. Зокрема, на нашу думку, при підготовці наступних альбомів цієї серії слід звернути увагу на фаховий рівень, ґрунтовність статей-коментарів, їх адекватність візуальному ряду. Очевидно, крім загальних відомостей про альбомну групу пам'яток, доречно було б чіткіше викласти принцип організації конкретного матеріалу за розділами, а також ширше розкрити проблеми історіографії, стану вивчености певного виду народного мистецтва тощо, відповідно зміцнити бібліографічну базу видання. Можливо, для зручности користування таким каталогом поряд з ілюстрацією доцільно було б подавати повну атрибуцію пам'ятки, включаючи місце надходження й належність до певного приватного зібрання. Належно наповнена і сформована текстова частина, врівноважена з багатим візуальним блоком, тільки сприятиме широкій і глибокій репрезентації теми.

Видавництво „Родовід" підготувало дуже гарний і потрібний каталог „Українська старовина". Його матеріали прислужаться глибшому науковому осмисленню й докладнішому опрацюванню самобутнього пласту гуцульського та покутського мистецтва. Розгортаючи перед читачем широку панораму традиційних мистецьких пам'яток з приватних збірок Львова, це видання є цінним естетичним і пізнавальним джерелом для всіх, хто прагне повніше пізнати українську культуру.

Агнія КОЛУПАЄВА, Олена НИКОРАК, Оксана ШПАК

Найден О. С. Українська народна іграшка: Історія. Семантика. Образна своєрідність. Функціональні особливості.— К.: Артек, 1999.— 256 с.; іл.

Рецензована книжка — перше монографічне видання про народну іграшку в Україні, на противагу Польщі, Словаччині, Німеччині, Росії та іншим країнам, де постійно публікуються спеціальні наукові та науково-популярні праці про народну іграшку, існують музеї іграшки, відбуваються виставки, оголошуються конкурси на найкращий проект іграшки. Появу наукового зацікавлення народною іграшкою в Україні, проте, можна віднести до кінця XIX ст. Зокрема, про це свідчать програми етнографічних виставок. У Програмі Тернопільської етнографічної виставки 1887 р. іграшка увійшла до переліку предметів, що „можуть дати розуміння про естетичний смак і творчість руського народу, про його уподобання та ступінь вправності"[1]. 1901 р. Полтавською комісією з підготовки етнографічної виставки при XII Археологічному з'їзді у Харкові була складена Програма для збирання колекцій дитячих іграшок та матеріалів для дитячих ігор та забав[2]. У

[21] Романів О. Гуцульські та покутські різьблені свічники-трійці XIX — першої половини XX століття // Записки НТШ.— Т. CCXXX.— С. 150—163.

[1] Програма виставки етнографічної в Тернополі, що має бути устроєна 5 липня 1887 року під час приїзду Е. У. Височества Архикнязя Рудольфа // Діло.— 1887.— № 49.

[2] Программа для собирания коллекций детских игрушек и материалов по детским играм и забавам // Киевская Старина.— 1901.— Т. 74.— № 7—8.— С. 13—15.

ком є брак у бібліографії рецензованої праці ряду серйозних розвідок, зокрема щодо трійць[21].

Очевидно, навіть найкращі видання, до яких безумовно відносимо „Українську старовину“, мають резерв для удосконалення за різними параметрами. Зокрема, на нашу думку, при підготовці наступних альбомів цієї серії слід звернути увагу на фаховий рівень, ґрунтовність статей-коментарів, їх адекватність візуальному ряду. Очевидно, крім загальних відомостей про альбомну групу пам'яток, доречно було б чіткіше викласти принцип організації конкретного матеріалу за розділами, а також ширше розкрити проблеми історіографії, стану вивчености певного виду народного мистецтва тощо, відповідно зміцнити бібліографічну базу видання. Можливо, для зручности користування таким каталогом поряд з ілюстрацією доцільно було б подавати повну атрибуцію пам'ятки, включаючи місце надходження й належність до певного приватного зібрання. Належно наповнена і сформована текстова частина, врівноважена з багатим візуальним блоком, тільки сприятиме широкій і глибокій репрезентації теми.

Видавництво „Родовід“ підготувало дуже гарний і потрібний каталог „Українська старовина“. Його матеріали прислужаться глибшому науковому осмисленню й докладнішому опрацюванню самобутнього пласту гуцульського та покутського мистецтва. Розгортаючи перед читачем широку панораму традиційних мистецьких пам'яток з приватних збірок Львова, це видання є цінним естетичним і пізнавальним джерелом для всіх, хто прагне повніше пізнати українську культуру.

Агнія КОЛУПАЄВА, Олена НИКОРАК, Оксана ШПАК

Найден О. С. Українська народна іграшка: Історія. Семантика. Образна своєрідність. Функціональні особливості.— К.: Артек, 1999.— 256 с.; іл.

Рецензована книжка — перше монографічне видання про народну іграшку в Україні, на противагу Польщі, Словаччині, Німеччині, Росії та іншим країнам, де постійно публікуються спеціальні наукові та науково-популярні праці про народну іграшку, існують музеї іграшки, відбуваються виставки, оголошуються конкурси на найкращий проект іграшки. Появу наукового зацікавлення народною іграшкою в Україні, проте, можна віднести до кінця XIX ст. Зокрема, про це свідчать програми етнографічних виставок. У Програмі Тернопільської етнографічної виставки 1887 р. іграшка увійшла до переліку предметів, що „можуть дати розуміння про естетичний смак і творчість руського народу, про його уподобання та ступінь вправності“[1]. 1901 р. Полтавською комісією з підготовки етнографічної виставки при XII Археологічному з'їзді у Харкові була складена Програма для збирання колекцій дитячих іграшок та матеріалів для дитячих ігор та забав[2]. У

[21] Романів О. Гуцульські та покутські різьблені свічники-трійці XIX — першої половини XX століття // Записки НТШ.— Т. CCXXX.— С. 150—163.

[1] Програма виставки етнографічної в Тернополі, що має бути устроєна 5 липня 1887 року під час приїзду Е. У. Височества Архикнязя Рудольфа // Діло.— 1887.— № 49.

[2] Программа для собирания коллекций детских игрушек и материалов по детским играм и забавам // Киевская Старина.— 1901.— Т. 74.— № 7—8.— С. 13—15.

1904 р. опубліковано першу відому нині спеціальну працю Марка Грушевського про народні іграшки з Чигиринщини колишньої Київської губернії[3]. Відтоді народна іграшка час від часу потрапляє в поле зору дослідників, переважно в руслі розв'язання інших завдань. Серед учених, які у різні роки XX ст. приділили увагу українській народній іграшці,— О. Прусевич, М. Фріде, О. Зарембський, Л. Шульгіна, Ю. Самарін, С. Русова, Н. Заглада, І. Старчук, Я. Музика, Є. Дмитрієва, К. Матейко, А. Будзан, І. Гургула, С. Чехович, Б. Бутник-Сіверський, Л. Данченко, Д. Фіголь, Ю. Лащук, І. Сакович, О. Чарновський, Р. Чугай, О. Соломченко, М. Моздир, М. Рибарук, М. Базак, О. Клименко, О. Найден, М. Станкевич та ін.

Одним з головних завдань рецензованої книжки Олександр Найден ставить „пробудження інтересу до української народної іграшки — розмаїтої, художньо довершеної, змістовно і образно багатої", що має бути у період становлення української державности доцільним „не лише інформативно й естетично, але й ідеологічно" (С. 5—6).

У першому розділі „Іграшка в контексті культури" автор з'ясовує роль і місце іграшки в культурі різних періодів існування людства. Спираючись на історичні відомості про те, що народи Австралії, Нової Гвінеї, Полінезії, Африки і Південної Америки (живуть племенами і рівень культури їх, на думку дослідників, близький до первісного), не знають іграшки, О. Найден зазначає, що іграшка „з'являється досить пізно, коли цивілізація окремих суспільств і народів досягає достатнього рівня розвитку" (С. 11), або точніше „іграшка, яка була спеціально зроблена для дитини як атрибут її гри, з'явилася вже тоді, коли суспільство почало усвідомлювати важливість і потрібність виховання дітей для подальшої їх діяльності, коли фактор виховання почав відокремлюватись від неструктурованої маси повсякденних турбот" (С. 14). При цьому автор не заперечує існування іграшок з гілок, квітів, листя, плодів та інших природних матеріалів, легкодоступних і придатних для дитячої гри.

Прототипом народної іграшки О. Найден, як й інші її дослідники, зокрема, Л. Дінцес[4], Т. Северин[5], П. Міхалідес[6], М. Станкевич[7], уважає дрібну пластику культового призначення. Автор чітко висловлює свою думку: „Ці предмети відокремлює від дитячої іграшки не форма, не зовнішній вигляд, а функції, які тісно зв'язані із світоглядними критеріями, суспільними інтересами, комунікативними, виробничими та обмінними принципами і, нарешті, із ступенем цивілізованості тієї чи іншої людської спільноти" (С. 11). Позитивно, що О. Найден не лише декларує генетичний зв'язок дрібних предметів культу та народної іграшки, але й робить спробу з'ясувати фактори, які б могли вплинути на процес їх трансформації.

Від проблеми походження іграшки автор переходить до особливостей її функціонування в культурному контексті XX ст. На основі аналітичного огляду окремих історичних джерел та вражень від ретроспективної виставки іграшки до сімдесятиріччя заснування Музею іграшки (грудень 1988 р., Сергіїв Посад (тоді Загорськ, Росія) автор наводить виразні приклади зв'язку іграшки з культурним середовищем, що виявляються в імітуванні сучасности, пригадуванні минулого й прогнозуванні майбутнього.

---

[3] М. Г. [Грушевський Марко] Дытячи забавкы та гры усякы. Зибрани по Чыгырынщыни Кыивской губернии // Киевская Старина.— 1904.— Т. 84.— № 7—8.— С. 51—105.

[4] Динцес Л. А. Русская глиняная игрушка.— Москва; Ленинград, 1936.— С. 14, 18—21.

[5] Seweryn T. Polskie zabawki ludowe.— Warszawa, 1960.— S. 31—49.

[6] Michalides P. L'udové hračky na Slowensku.— Bratislava, 1974.— S. 17—30.

[7] Станкевич М. Є. Іграшки // Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. Декоративно-прикладне мистецтво.— Львів, 1992.— С. 227.

У розділі „Українська народна іграшка. Функції. Традиції" О. Найден простежує еволюцію функціональних акцентів в українській народній іграшці кінця XIX—XX ст. Фактологічний матеріал, використаний для розгортання цієї теми, спонукає автора порушити питання систематизації української народної іграшки. При означенні народної іграшки як окремого виду в структурі народного декоративно-ужиткового мистецтва він послуговується вже розробленим у дослідників М. Кагана[8], М. Станкевича[9] принципом розподілу за функціональною ознакою. Крім того, автор поділяє іграшки „на такі, що містять у своїй основі певні художньо-ціннісні, естетичні начала, і такі, що цих начал позбавлені" (С. 34—35). Хоча дослідник сам звертає увагу, що „такий поділ іграшки умовний і досить прямолінійний. Він не враховує іграшкових утворень симбіотичного характеру, різних перехідних форм, нюансів та акцентів" (С. 35), уважаємо за доцільне зазначити, що розподіл потребує чіткішого обґрунтування критеріїв. Очевидно, твори декоративно-ужиткового мистецтва, зокрема іграшки, особливою відмінною рисою яких є синкретизм естетичного, художнього й утилітарного, практичного, недостатньо оцінювати візуально, лише за зовнішніми ознаками, тобто не беручи до уваги їх культурного змісту, у тому числі й практичного призначення. Що стосується безпосередньо народної іграшки, то той значний її пласт — моделі знарядь праці, кухонного начиння, посуду, зброї, музичних інструментів тощо, які при запропонованому поділі залишаються поза увагою, сприяли соціалізації дитини, ознайомленню із середовищем, його буднями і святами. Переважно вони були не просто копіями ужиткових предметів, а творами, художньо осмисленими відповідно до світогляду дитини. Зрештою, й естетичні канони давніх творів мистецтва тяжіли до лаконічности пластики, ощадливости декору, стриманости колориту.

Орієнтуючись на „іграшки художньо-естетичного характеру", що „мають багато спільного з народною і давньою культурною скульптурою, з якою генетично та еволюційно зв'язані", інакше — на „іграшки скульптурного характеру", О. Найден визначає „низку спільних стильових ознак" (С. 35—36).

Оригінальні розмірковування автора стосовно „образних чинників" „української народної скульптурної іграшки" (С. 36), що ґрунтуються на порівняльному аналізі особливостей розвитку української народної керамічної іграшки з російською. Автор слушно підсумовує, що „українська іграшка досить міцно пов'язана з онтологічними засадами, буттєвою сутністю селянського хліборобського світу", на відміну від російської керамічної іграшки, яка за строкатістю, яскравістю ховає „своє селянське походження" (С. 37). Головним чином, уважає автор, це зумовлено розвитком наприкінці XIX — на початку XX ст. у Росії промислів, що спеціалізувались на виготовленні іграшок. В Україні таких промислів „до останнього часу майже не було" (С. 38). З цією думкою можна погодитися лише до певної міри. Наприкінці XIX — на початку XX ст. в Україні існували відомі осередки, в яких виробляли іграшки. Для прикладу візьмемо осередок дерев'яної іграшки у Яворові (Львівська обл.). Наприкінці XIX ст. у Яворові іграшки виготовляли 89 родин, кожна з них — близько 3600 іграшок протягом року[10]. У 1896 р. тут створено забавкарську школу, яка проіснувала до Першої світової війни, а в часи німецької окупації була відновлена та продовжила свою діяльність протягом 1943—

[8] Каган М. С. О прикладном искусстве.— Москва, 1961.— С. 27—30.

[9] Станкевич М. Є. Морфологія — наука про систему видів // Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. Декоративно-прикладне мистецтво.— С. 25—29.

[10] Niemczynowski W. Przemysł zabawkarski w Jaworowie // Przewodnik przemysłowy.— 1896.— N 15.— S. 188.

1944-х рр. під керівництвом Б. Стебельського[11]. Іграшки з Яворова експонувалися на виставках „Sztuka dla dziecka" (Львів, 1903), виставка іграшок та їх проектів з Німеччини та Чехії (Львів, 1907), „Für Frau und Kind" (Львів, Штутгарт, Карлсруе, 1908)[12]. Врешті, досвід яворівського осередку й, зокрема, забавкарської школи та їх вплив на забавкарство у Польщі позитивно відзначив польський дослідник Т. Северин[13]. Це лише поодинокі факти, що свідчать про значення й ступінь розвитку осередку[14]. Аналогічні відомості збереглися і про центри гончарства, у яких окремі гончарі зосередились на виготовленні іграшок. „У Паланці [Вінницька обл.— *Л. Г.*],— писав з цього приводу О. Прусевич,— гончар Бойко додумався до формування коників із глини і тисячами відправляє їх у діжках у Херсонську і Бессарабську губернії, не кажучи вже про продаж на місці"[15]. Яків Бацуца з Адамівки (Хмельницька обл.) експонував свої іграшки у Петроград та інші міста на кустарні склади[16]. Загалом, як трохи пізніше зазначив Ю. Самарін, подільські гончарі, використовуючи форми, виготовляли іграшки-свистунці „сотнями і тисячами для продажу"[17]. „Ляльковий промисел" був зафіксований В. Кравченком[18] у Вишнівці — урочище Черепії (Тернопільська обл.). Це далеко не повний перелік свідчень про розвиток забавкарства в Україні.

У розділі „Історичні прототипи та прообрази української народної іграшки" О. Найден розглядає дрібну пластику (антропо-, зооморфну, моделі посуду, знарядь праці) археологічних періодів, виявляючи образно-типологічні, іконографічні, семантичні аналогії з творами кінця XIX—XX ст. Як уже зазначалось, проблема пошуку генетичних коренів народної іграшки у давній пластиці малих форм відома у науковій літературі і не втрачає актуальности та привабливости для дослідників. О. Найден поглиблює припущення учених-археологів О. Формозова, С. Бібикова, Б. Шрамка, К. Гупала, Г. Шовкопляс про призначення дрібної пластики археологічних культур від пізнього палеоліту — 25—20 тис. р. до н. е. до XVIII ст. н. е., пов'язуючи її з іконографічними типами української народної іграшки кінця XIX—XX ст. Панорамний підхід до висвітлення проблеми дає змогу авторові ідентифікувати окремі пам'ятки дрібної пластики як дитячі іграшки (С. 63, 70).

Розділ „Фольклорні витоки основних образів і сюжетів української народної іграшки" зворушливо-романтично розпочинається колядкою, що стала своєрідною преамбулою для задекларованої далі тези про те, що українська іграшка творила одне ціле з традиційно-хліборобським середовищем окресленого автором періоду — „приблизно до завершення першої половини XX ст., а подекуди й до

---

[11] Докладніше див.: Стебельський Б. Школа декоративного промислу в Яворові і дещо з історії деревних промислів Яворівщини // Яворівщина і Краковеччина: Регіональний історико-мемуарний збірник.— Нью-Йорк; Париж; Сидней; Торонто, 1984.— С. 470—483.

[12] Sprawozdanie dyrekcyi Miejskiego Muzeum Przemysłowego we Lwowie za lata 1874—1910.— Lwów, 1911.— S. 9, 25, 31.

[13] Seweryn T. Polskie zabawki...— S. 86—89.

[14] Докладніше див.: Герус Л. Яворівська народна іграшка: історія розвитку та сучасні проблеми промислу // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Секції етнографії та фольклористики.— Львів, 1995.— Т. CCXXX.— С. 176—189; її ж. Zabawki z Jaworowa na tle tradycji zabawkarstwa w Europie // Konteksty (Warszawa).— 1996.— N 3—4.— S. 108—110; il.

[15] Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии // Кустарные промыслы Подольской губернии.— К., 1916.— С. 70.

[16] Там само.

[17] Самарин Ю. А. Подольские гончары.— Москва, 1929.— С. 39.

[18] Архів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, ф. 15-3, спр. 160, с. 27.

початку 1980-х років“ (С. 76). „В ній [народній іграшці.— *Л. Г.*] — частині,— зокрема зазначає О. Найден,— закріплені системно-якісні фактори існування цілого“ (С. 76), „її [народної іграшки.— *Л. Г.*] культура — частина культури традиційного хліборобського середовища із його тисячолітнім практичним і духовним досвідом“ (С. 77).

Глибшому усвідомленню органічности української іграшки з традиційною культурою сприяє поданий у розділі короткий огляд обрядів і звичаїв річних календарних свят.

Для аналізу семантичного змісту автор вибрав окремі образи і сюжети української народної іграшки, означені ним як головні. Це „птах“ („півень“, „чайка“, „індик“) (С. 84—85), „олень і кінь“ (С. 85—95), „баран-вівця“ (С. 95), „коза“ (С. 95—96), „корова й бик“ (С. 96—99), „свиня“ (С. 99—100), „ведмідь“ (С. 100—102), „зайчик“ (С. 102—103), „риба“ (С. 103), „колисочка“ (С. 104—111). Світоглядні уявлення українців стосовно виділених образів, сконцентровані у фольклорі (казках, леґендах, колядках, щедрівках тощо), О. Найден доповнює прикладами символіко-асоціативного осмислення їх у культурах народів світу.

З-поміж багатства типів української народної іграшки О. Найден виділяє ляльку, арґументуючи це особливою роллю гри з лялькою у вихованні дітей. „Гра з лялькою — одна з початкових форм прилучення дитини до практичного життя, її пізнання світу. Ідея наслідування, закладена в ляльці, відкриває перед дитиною великий простір для розігрування ролей, створювання наслідувально-ігрових ситуацій, близьких до реального життя дорослих“ (С. 114). У розділі „Лялька як знак, образ та історико-культурний феномен“ автор залишається послідовним, висвітлюючи тезу про генетичний зв'язок у даному разі народної ляльки з культовою антропоморфною пластикою. „Початкове культове призначення людиноподібних пластичних форм,— зазначає О. Найден,— визначило особливості їх художньо-образної мови, яка значною мірою властива і сучасним народним лялькам“ (С. 114).

Головною ознакою ляльки автор уважає її здатність до руху. „Якщо зовнішня людиноподібність, навіть віддалена, умовна, була достатня для образу ідола, то для ляльки потрібні певні додаткові якості, котрі мали поглибити цю людиноподібність, її деталізувати, певним чином оживити. Такими якостями або такою якістю насамперед є фактор руху“ (С. 115). „Її людиноподібність, як правило, має виходити за рамки зовнішньої, статичної подібності та набувати якостей імітування, наслідування, повторення дій, рухів, жестів, голосу людини“ (С. 122—123). На підтвердження обов'язкової наявности руху у ляльки О. Найден наводить фраґменти з міфів, казок народів світу про створення перших людей з глини, дерева тощо, які почали рухатись, розмовляти; про ляльки — міфічні істоти з рухомими кінцівками. Таке означення ляльки, зокрема ляльки — об'єкта дитячої гри, попри його оригінальність й певну арґументованість, є дискусійним. Зрештою, і сам автор „глиняні статуетки жінок з півнем або якимось іншим птахом під пахвою“, які пропонує не відносити „до розряду ляльок“ (С. 115), в інших випадках, очевидно, послуговуючись раніше вживаним у науковій літературі терміном, називає ляльками (С. 29, 58, 68, 70, 132). Проблема розбіжности в означеннях, очевидно, полягає в недосконалому опрацюванні термінології, що зумовлено об'єктивною причиною — недостатнім до останнього часу ступенем вивчення народної іграшки. Стосовно питання, які антропоморфні зображення вважати ляльками — з елементом руху чи без нього, то, видається, успішно вирішити його можна лише всебічно проаналізувавши. З цього огляду, хочемо звернути окрему увагу на те, що коли питання розглядати у руслі проблематики дитячої іграшки, то, очевидно,

варто враховувати не лише риси давніх культових чи міфічних антропоморфних фіґурок, зумовлені певними обрядово-магічними потребами, а й функції, що їх антропоморфна фіґурка виконує як об'єкт дитячої гри. Відзначимо лише, що рух, як й інша окрема ознака або її брак, очевидно, не є обов'язковим, щоб предмет, у цьому разі лялька, збуджував уяву, спонукав дитину до гри.

Для з'ясування феномена ляльки автор синтезує відомості про обрядові антропоморфні зображення — Масляницю (Україна, Росія), Колодія (Україна), Сослан-Созирико, Морем (Північний Кавказ), а також фіґурки для чаклунських дій. Значення антропоморфних пластичних зображень у традиційних культурах порівнює з осмисленням ляльок-персонажів літературних творів Е. Гофмана, М. Достоєвського, С. Кржижановського та ін.

Уявлення про ляльку як явище культури збагачують вибіркові відомості з історії її розвитку у світі та в Україні.

На завершення розділу автор лаконічно окреслює типи ляльок, які існували наприкінці XX ст., констатує згасання виготовлення народних ляльок і вкотре цілком слушно наголошує на потребі їх збирання та вивчення, що „має поряд з науково-пізнавальними ще й практичне значення, оскільки може прислужитися тим художнім та виробничим організаціям, від яких залежить якість сучасної дитячої іграшки, її гуманістично-виховне значення“ (С. 135).

На особливу увагу заслуговує розділ „Народні ляльки Середньої Наддніпрянщини та інших регіонів України. Матеріал. Функції. Дещо про семантику і походження“, що містить унікальний матеріал, зібраний автором упродовж 1970—1980-х рр. під час експедиційних подорожей у села Середньої Наддніпрянщини (Київська, Черкаська, Полтавська обл.), Слобожанщини (Харківська обл.), Прикарпаття (Івано-Франківська обл.), Буковини (Чернівецька обл.). Народні ляльки, про які йдеться у розділі, властиво, уже вийшли з побуту селянського середовища. Більшість з них були виготовлені на прохання О. Найдена майстрами похилого віку і зберігаються у його приватній родинній колекції.

Як феноменальне явище автор справедливо виділяє зразки із Середньої Наддніпрянщини, називає місця їх походження, імена майстринь, розглядає способи виготовлення, іконографію та художні особливості. Для повнішого висвітлення до аналізу власних польових матеріалів він долучає відомості про пам'ятки 1910-х рр. з Решетилівки колишньої Полтавської губернії, які зберігаються у Музеї іграшки у Сергієвому Посаді, ляльок із сіл колишніх Полтавської, Київської та Волинської губерній, зображених на акварельних малюнках Авдєєва, а також ляльок, які зібрав священик Марко Грушевський у Суботові колишньої Київської губернії (тепер власність Валерії Левчук, онуки збирача).

Визначені аналітичним шляхом найхарактерніші ознаки ганчір'яних ляльок Середньої Наддніпрянщини — брак рук і ніг, наявність хреста на обличчі, внутрішня основа і головним чином спосіб створення — наводять автора на думку про своєрідність їх з обрядовими антропоморфними фіґурками із соломи та глини. О. Найден наводить багато прикладів зв'язку образу жінки з культом плодючості, предків у традиційних культурах народів світу, які розширюють загальні уявлення, хоча й опосередковано стосуються України. Найближчою до народних ляльок Середньої Наддніпрянщини він уважає богиню родючости Криницю. Своє припущення арґументує фактами, почерпнутими з українського фольклору — колискових, казок тощо.

Про широкий діапазон дослідницьких інтересів О. Найдена свідчить спроба з'ясувати походження однієї з основних ознак — хреста на обличчі ганчір'яних ляльок Середньої Наддніпрянщини, що також є характерним для народних

ляльок Середньої Азії та Північного Кавказу. Аналізуючи історичні відомості, автор доходить висновку, що виявлена спорідненість є ще одним вагомим доказом давніх контактів між українцями і народами Середньої Азії та Північного Кавказу.

Окрім вузлових ляльок із Середньої Наддніпрянщини, О. Найден детально розглядає ганчір'яні ляльки з інших етнографічних районів України — головно натуралістичні антропоморфні фіґурки, часто поєднані у жанрові композиції, в яких декоративна функція домінує над ігровою. У розділі автор також подає лаконічні відомості про ляльки з трави, льону, липового лубу, соломи тощо.

Переважну частину сьомого розділу „Іграшка з глини, дерева, сиру, тіста та інших матеріалів" О. Найден відводить глиняній іграшці. Він розглядає її у порівнянні з керамічним фіґурним посудом та народною пластикою малих форм. Українська народна глиняна іграшка, як стверджує автор, перебуває „посередині між фігурним посудом і [...] декоративною або настільною скульптурою" (С. 184).

Основну увагу О. Найден приділяє аналізові авторських робіт гончарів, зокрема творам М. Тарасенка з Дибинців Київської обл., Ф. Гнідого з Валків Харківської обл., О. Селюченко з Опішного Полтавської обл. та ін. Видається, що автор намагався назвати кожного відомого йому майстра, який виготовляв народну іграшку або пластику малих форм. Відомості про музейні зразки, автори яких невідомі, подано узагальнено.

За тим самим принципом О. Найден розглядає і дерев'яну народну іграшку, тобто робить акцент на авторських творах, які, крім ігрової функції, „наділені художньою образністю" (С. 224). Такими, на думку автора, є твори М. Зацерклямного з Кременчука Полтавської обл., деякі твори І. Сидорука з Ковеля Волинської обл., А. Пікуша з Петриківки Дніпропетровської обл. Творче ставлення до традиції виявляють також твори В. Прийми, Ю. Прийми, О. Ференца, М. Ференца, І. Бриндаса, С. Мельника, С. Тиндика з Яворова Львівської обл.

Наступна частина розділу приділена обрядовому печиву, яке опосередковано можна віднести до народної іграшки. Це печиво готувалось до певних календарних та родинних свят, проте призначалось дітям, які здійснювали з ними дії, близькі до гри. Тут автор не лише розглядає художні особливості, але й робить спробу з'ясувати значення фіґурного печива, зокрема джерела такого явища, як його обрядове споживання.

Найвичерпнішою у розділі видається частина про сирну пластику, що побутувала на Гуцульщині у селах Брустурах, Снідавці, Річці, Шепоті, Шешорах. Це виправдано тим, що цей вид народної творчости унікальний — чогось потрібного не зафіксовано не лише в інших етнографічних районах України, але й в інших країнах, сусідніх й територіально віддалених, у яких виготовляли пластичні зображення з сиру. Гуцульська сирна пластика, як і фіґурне печиво, первісно мала обрядове значення. Наприкінці XX ст. ігрова й декоративна функції таких зображень домінують над обрядовою, хоча виготовлення їх і пов'язане з певними святами. На відміну від попередніх частин розділу, у яких ідеться про глиняну й дерев'яну іграшку, автор крім аналізу творчости майстринь, докладно подає технологію приготування сиру та процес створення пластики.

Іграшкам із соломи, лози, кори, трави і рогози О. Найден приділив порівняно мало уваги — назвав деякі їх типи (крім ляльки, про яку йшлося у відповідному розділі), узагальнено охарактеризував роботи Я. Ремінецького з Ішкова Тернопільської обл.

Окремо у монографії слід відзначити високу оцінку, яку О. Найден дав внеску Марка Грушевського у дослідження української народної іграшки. Пам'яті Марка Грушевського присвячена книжка, а ім'я дослідника неодноразово зга-

дується у тексті. Розділ „Марко Грушевський — перший збирач і дослідник української народної іграшки" завершує монографію. У ньому автор подає біографію та детально аналізує працю М. Грушевського „Дытячи забавкы та гры усяки. Зибрани по Чыгырынщыни Кыивской губернии". Можливо, цей розділ міг би розпочинати книжку, а не закінчувати її.

Видання ретельно ілюстроване світлинами, малюнками, які виконала Л. Орлова, та робочими зарисовками О. Найдена. Частина ілюстрацій кольорова. Полегшують сприйняття тексту таблиці варіантів іконографічних типів ляльок, розпису глиняних іграшок тощо.

Вихід у світ монографії доктора мистецтвознавства Олександра Найдена „Українська народна іграшка. Історія. Семантика. Образна своєрідність. Функціональні особливості" — вагома подія для української науки. Вона, безперечно, приверне увагу спеціалістів різних галузей та всіх небайдужих до української культури.

Людмила ГЕРУС

Волошин Любов. Автопортрети Олекси Новаківського.— Львів: Свічадо, 2004.— 152 с.; іл.

Наприкінці 2004 р. побачила світ монографія мистецтвознавця Любові Волошин „Автопортрети Олекси Новаківського". Варто зазначити, що ця праця стала певною подією в українському мистецтвознавстві, бо, видана на доброму поліграфічному рівні, вона є вже її третьою з черги ґрунтовною розвідкою життєвого і творчого шляху митця Олекси Новаківського. Ще у 1998 р. Л. Волошин опублікувала книжку „Мистецька школа Олекси Новаківського у Львові. Біографічний словник учнів", яка була, фактично, першим у вітчизняній мистецтвознавчій літературі спеціальним дослідженням діяльности цієї школи, її навчально-програмних засад та системи викладання фахових дисциплін. Також уперше був поданий вичерпний, доповнений ґрунтовними біографічними відомостями, перелік вихованців школи, переважна більшість яких гідно увійшла в історію українського та європейського образотворчого мистецтва. Л. Волошин увела у науковий обіг цілу низку імен творчих особистостей, котрі тривалий час були або забороненими, або згадувалися лише на марґінесі мистецтвознавчих і культурологічних праць. Усе це є незаперечним особистим внеском дослідниці у розвиток теми Олекси Новаківського, його мистецької школи та й, очевидно, теми мистецького життя Львова першої третини XX ст.

Наступною стала праця „Княжий дарунок великого мецената. Митрополит Андрей Шептицький у житті і творчості Олекси Новаківського" (2001), яка вперше висвітлює одну з визначальних, проте малодосліджених сторінок у творчій біографії художника — його довголітні взаємини зі своїм меценатом та багатолітню працю художника над образом цього видатного діяча української церкви і культури.

Нова монографія Л. Волошин „Автопортрети Олекси Новаківського", рекомендована до друку як наукове видання вченою радою Львівської національної академії мистецтв, вирізняється багатим фактологічним матеріалом, авторською концепцією, цікаво викладеною і добре арґументованою, опертою на великий корпус джерел (архівних, літературних, мистецьких).

дується у тексті. Розділ „Марко Грушевський — перший збирач і дослідник української народної іграшки" завершує монографію. У ньому автор подає біографію та детально аналізує працю М. Грушевського „Дытячи забавкы та гры усяки. Зибрани по Чыгырынщыни Кыивской губернии". Можливо, цей розділ міг би розпочинати книжку, а не закінчувати її.

Видання ретельно ілюстроване світлинами, малюнками, які виконала Л. Орлова, та робочими зарисовками О. Найдена. Частина ілюстрацій кольорова. Полегшують сприйняття тексту таблиці варіантів іконографічних типів ляльок, розпису глиняних іграшок тощо.

Вихід у світ монографії доктора мистецтвознавства Олександра Найдена „Українська народна іграшка. Історія. Семантика. Образна своєрідність. Функціональні особливості" — вагома подія для української науки. Вона, безперечно, приверне увагу спеціалістів різних галузей та всіх небайдужих до української культури.

Людмила ГЕРУС

Волошин Любов. Автопортрети Олекси Новаківського.— Львів: Свічадо, 2004.— 152 с.; іл.

Наприкінці 2004 р. побачила світ монографія мистецтвознавця Любові Волошин „Автопортрети Олекси Новаківського". Варто зазначити, що ця праця стала певною подією в українському мистецтвознавстві, бо, видана на доброму поліграфічному рівні, вона є вже її третьою з черги ґрунтовною розвідкою життєвого і творчого шляху митця Олекси Новаківського. Ще у 1998 р. Л. Волошин опублікувала книжку „Мистецька школа Олекси Новаківського у Львові. Біографічний словник учнів", яка була, фактично, першим у вітчизняній мистецтвознавчій літературі спеціальним дослідженням діяльности цієї школи, її навчально-програмних засад та системи викладання фахових дисциплін. Також уперше був поданий вичерпний, доповнений ґрунтовними біографічними відомостями, перелік вихованців школи, переважна більшість яких гідно увійшла в історію українського та європейського образотворчого мистецтва. Л. Волошин увела у науковий обіг цілу низку імен творчих особистостей, котрі тривалий час були або забороненими, або згадувалися лише на марґінесі мистецтвознавчих і культурологічних праць. Усе це є незаперечним особистим внеском дослідниці у розвиток теми Олекси Новаківського, його мистецької школи та й, очевидно, теми мистецького життя Львова першої третини XX ст.

Наступною стала праця „Княжий дарунок великого мецената. Митрополит Андрей Шептицький у житті і творчості Олекси Новаківського" (2001), яка вперше висвітлює одну з визначальних, проте малодосліджених сторінок у творчій біографії художника — його довголітні взаємини зі своїм меценатом та багатолітню працю художника над образом цього видатного діяча української церкви і культури.

Нова монографія Л. Волошин „Автопортрети Олекси Новаківського", рекомендована до друку як наукове видання вченою радою Львівської національної академії мистецтв, вирізняється багатим фактологічним матеріалом, авторською концепцією, цікаво викладеною і добре арґументованою, опертою на великий корпус джерел (архівних, літературних, мистецьких).

У багатій за жанрами і тематикою творчості О. Новаківського автор цілком слушно виділяє автопортрети як принципово важливу царину його творчости, в якій знайшли відображення чи не найбільш істотні аспекти світогляду художника, пов'язані, зокрема, з ідеями європейського модерну, символізму та неоромантизму. Численні малярські та рисункові автопортрети художника автор трактує як унікальну, завершену цілість, простежуючи крок за кроком неперервність вираженої в них світоглядної та формально-пластичної еволюції творчої особистости. З цього приводу слід відзначити вже перший розділ монографії („Митець натхненних візій. Шляхами творчої біографії художника"), в якому подано ориґінальну авторську концепцію творчости О. Новаківського як „художника-візіонера, творця піднесених, масштабних за задумом полотен філософського та суспільно-патріотичного звучання". У розділі подається стислий, базований на численних першоджерелах огляд творчої біографії художника.

Саме в автопортретах О. Новаківського автор зауважує дві характерні для його творчости тенденції. Одна з них — це індивідуалізація, психологізм, глибокий самоаналіз і, як результат, прагнення осмислити мистецькими засобами власний духовний досвід на основних етапах життя. Ця тенденція особливо виразно прочитується як у ранніх психологічних (за визначенням Л. Волошин) автопортретах, так і у більш пізніх творах 1930-х рр. Друга тенденція знайшла свій вияв у своєрідних символіко-філософських інтерпретаціях, спробах провести певні паралелі (виявити особисті зв'язки) із суспільно-культурними ідеалами часу. Саме тут Л. Волошин, аналізуючи автопортрети митця, робить цікаву спробу пошуку джерел його авторської концепції частково у впливах краківського мистецького середовища (об'єднання „Молода Польща"), де у студентські роки формувався художник, а частково у популярних на той час у Львові месіянських ідеях Івана Франка. Дослідниця переконана, що ця епоха та властиві їй літературно-філософські ідеї сформували в особі О. Новаківського той тип художника, яким рухали романтична віра у надзвичайну, високу покликаність творчої особистости, „погляд на себе, як на свого роду жерця, володаря у царстві Духа", здатність до розкриття у малярських творах глибинного, часто прихованого від загалу, сенсу життя. На думку Л. Волошин, це є лейтмотивом автопортретів О. Новаківського, який споріднює їх з творчістю таких визначних європейських символістів, як Бодлер, Рембо, Ґоґен, Штук, Пшибишевський, Мальчевський, у чиїх творах на зламі століть утверджувалась неоромантична концепція творчої особистости, як індивідуальности виняткової, приреченої на патетичну і водночас фатальну боротьбу з долею.

Цікавий і науково вартісний розділ монографії, в якому подано каталог усіх відомих на сьогодні малярських автопортретів О. Новаківського, зібраних з музейних фондів та приватних збірок Львова, Києва і з-за кордону, зокрема, з Польщі, Словаччини, США, Канади. У каталозі, крім того що вміщено обов'язкові вихідні дані, здійснено арґументовані атрибуції ряду автопортретів, подано їх не раз драматичну історію, коротко розкрито сюжетику, вказано також виставки, на яких вони експонувались, та бібліографію. Окремий, добре ілюстрований (частина ілюстрацій публікується вперше) і доповнений каталогом, розділ присвячено автопортретам-рисункам. Заслуговує на увагу й фахове дизайнерське оформлення цього видання, здійснене випускницею Львівської академії мистецтв Л. Маруняк.

Монографія Л. Волошин, як і низка її попередніх книжок і статей про видатного українського митця Олексу Новаківського, є свідченням спрямованого пошуку талановитої дослідниці у царині українського образотворчого мистецтва. Щиро сподіваємось на те, що зібраний нею багатий матеріал стане ґрунтом для народження нових мистецтвознавчих праць.

Ігор ГОЛОД

Ростислава Грималюк. Вітражі Львова кінця XIX — початку XX ст.— Львів: Інститут народознавства НАН України, 2004.— 236 с.; іл.

На тлі загальноукраїнської видавничої біди, питомими знаками якої є поспіх і неакуратність, брак якісного ілюстративного матеріалу і помилки, поява багато ілюстрованого українського мистецького видання — чимала подія. А проте і без огляду на практичну відсутність конкуренції праця Ростислави Грималюк „Вітражі Львова кінця XIX — початку XX ст." заслуговує на увагу не тільки мистецтвознавців, але й читацького загалу.

Ця книжка зроблена дуже сумлінно: відчувається, що писалася вона не один рік і, очевидно, підсумувала багатолітній науковий пошук. Ґрунтовність автора видно у доборі ілюстративного матеріалу, співвідношенні тексту і приміток. У науковий обіг введено великий фактичний матеріал — близько двохсот вітражів, уперше атрибутовано значну кількість вітражних засклень у храмах, громадських спорудах і житлових будівлях Львова. Акцентуючи увагу на діяльності знаних вітражних фірм Відня і Кракова, які виготовляли вітражні вікна для львівських споруд, автор чи не вперше ознайомлює сучасного читача з творами місцевих вітражних майстерень Л. Аппеля, Ц. Бієрбаха, Л. Фортера та ін. (С. 136—137). Р. Грималюк відкриває ще одну незнану грань — художній вітраж — у творчості українських митців М. Сосенка й О. Новаківського (С. 93), архітектора Ю. Захарієвича (С. 83—87).

Книжка зроблена дуже ошатно: ретельно продумано композицію кожної сторінки, її пропорційний лад, колористичне вирішення. Видання має унікальний образотворчий матеріал: близько 200 кольорових і чорно-білих ілюстрацій. Уже гортання цієї книжки дає естетичне задоволення.

Текст праці загалом характеризується добрим авторським стилем. Р. Грималюк подає матеріал у напрочуд стислій формі, максимально наповнює його фактами і влучними аналітичними характеристиками. Монографія виказує вміння дослідниці викладати складні проблеми доступною мовою — таке рідкісне в наш час.

Монографічне дослідження виконане з використанням широкого кола різних за характером і змістом джерел, із сумлінним врахуванням результатів праці багатьох дослідників. Підсумовуючи огляд літератури, вміщений у вступі (С. 10—14), автор справедливо зауважує, що на сьогодні мистецтвознавчих праць, присвячених комплексному дослідженню вітражів Львова кінця XIX — початку XX ст., майже немає.

Звернемося тепер до основних проблем, які цікавлять автора. Метою дослідження, як її сформульовано у вступі до книжки, є „вивчення генезису вітражництва Львова, його формування і розвиток у контексті загальної еволюції мистецтва слов'янських народів Східної та Західної Європи, реконструювання основних технологічних прийомів виготовлення вітражної продукції, мистецтвознавчий аналіз вітражних творів, виявлення мистецько-стильових особливостей конкретних видів і груп вітражів, введення в європейське мистецтво знань про вітражництво досліджуваної території" (С. 16). Поставлено, отже, складні завдання, і розв'язати більшість з них Ростиславі Грималюк удалося взірцево.

У першому розділі *„Генезис і розвиток вітражного мистецтва у Львові"* простежуються основні етапи розвитку кольорових засклень на теренах Східної Галичини від XIII ст., літописних храмів Данила Галицького в Холмі та Галичі й аж до зламу XIX—XX ст., періоду найбільшого розквіту вітражництва у Львові.

Автор звертається також до європейського мистецького досвіду, проводить низку вдалих історичних паралелей.

Мистецтвознавчі питання вирішуються у широкому соціокультурному контексті: накреслено деталізований образ художнього життя Львова fin de siecle, визначено роль художніх фірм і майстерень, мистецьких об'єднань і окремих митців у популяризації вітражної оздоби в архітектурі міста.

Невеликий за обсягом другий розділ *„Техніка і технологія вітражництва у формуванні художнього рівня львівських вітражів"* присвячено огляду основних технологічних процесів і прийомів виготовлення вітража. Автор знову звертається до європейського контексту, здійснює детальний ретроспективний огляд вітражної технології, онайомлює з основними техніками виготовлення шибок і зафарбування скла.

Останній, третій розділ *„Мистецько-стильові особливості вітражної оздоби"* виразно окреслює ті аспекти, які найбільше цікавили автора, а саме: проблеми синтезу просторових мистецтв, класифікації вітражних об'єктів, мистецтвознавчого аналізу окремих пам'яток.

Дослідниця вперше класифікує вітражі Львова, вирізняючи два основні типи: храмові вітражі та вітражі в кам'яницях міста. У межах типів виділено групи — класичні вітражі та псевдовітражі (поліхромний та монохромний розпис шиб). На підставі функціонального призначення виокремлено форми кольорового засклення — стеля-плафон, вікно, ширма-вікно (С. 71). За цією класифікацією проведено художньо-стилістичний аналіз конкретних вітражних пам'яток.

У розділі детально розглядаються стилістичні ознаки еклектики, неокласицизму, романтизму, модерну у вітражах Львова. На підставі глибокого художньо-стилістичного аналізу Ростислава Грималюк виокремлює у галицькому вітражі характерні риси українського модерну, з'ясовує особливості індивідуальної манери окремих авторів і, що особливо важливо, атрибутує низку вітражних творів.

Однією з ключових є проблема синтезу мистецтв. Р. Грималюк, власне кажучи, не сприймає вітражний твір як самоцінний, а розглядає його як невід'ємну частину інтер'єру в контексті взаємодії просторових мистецтв. Насамперед до уваги беруться особливості поєднання вітражної оздоби з архітектурою, а також зі стінописом, декоративною пластикою, металевими і керамічними оздобами.

Автора цікавлять також питання іконографії. Р. Грималюк прагне розтлумачити сюжет, дослідити його семантично у контексті функціонування, життя вітражного твору. Цікаво, що, розглядаючи проблеми іконографії, дослідниця одночасно звертається до питань композиції. У викладі іконографія, тобто те, що зображено, невідривно пов'язана з композицією, тобто тим, як зображено. Цей синтетичний огляд змістових і формальних моментів дає надзвичайно цікаві результати, особливо там, де вдало виявлено зміни іконографічних і композиційних формул у вітражах, виконаних різними техніками.

Форма, естетика мистецького твору сприймається першопоштовхом в аналізі його вартости. В огляді художньої тканини вітража Р. Грималюк акцентує увагу на композиції, колористичній гамі, текстурі скла, графічному рисунку спайки як органічних складових його ідейного змісту. Скрупульозний формальний аналіз, характеристика типових композиційних схем і орнаментальних мотивів дали змогу з великою ймовірністю реконструювати вигляд утрачених фраґментів окремих вітражних ансамблів.

Автор гостро відчуває наукову й естетичну цінність певного малодослідженого і, на перший погляд, малозначущого твору (наприклад, уцілілий фраґмент засклення львівської кам'яниці) або відомого, але „затертого" банальностями явища.

Зокрема, прекрасним акцентом праці стала актуалізація для нашого часу мистецтва Петра Холодного і нове розуміння його творчого пошуку.

Велику наукову вартість має зведений каталог, у якому описано всі відомі авторові збережені вітражі Львова, зазначено авторство, характер засклення, стан збереження, розміри.

Варто звернутися і до тих проблем, які у фокус зору автора книжки не потрапили. Складається враження, що мистецький феномен — вітражі Львова кінця XIX — початку XX ст.— формувався поза прямим західноєвропейським впливом, який Р. Грималюк, окрім кількох декларацій у тексті, майже не розглядає. Наслідком стало те, що в аналізі переважає цілком традиційний „позитивістський" принцип.

Як зазначає автор, fin de siecle був ознаменований інтенсифікацією обміну між державами у сфері мистецтва. Львівські художники й архітектори навчалися за кордоном, роботи українських митців експонувалися на всесвітніх виставках, ремісничі фірми організовували свої численні філії у містах Західної Європи і Північної Америки. У мистецтві Східної Галичини практично повно відобразилися стилістичні пошуки західноєвропейського мистецтва другої половини XIX — початку XX ст., з однією відмінністю — еклектизм, історизм, модерн не змінювали послідовно один одного, а співіснували.

У Європі відродження вітражництва пов'язують з першими спробами французького архітектора й антиквара Е.-Е. Віолле ле Дюка „реставрувати" готичні вікна. Він очолив товариство „Історичні пам'ятки", написав трактат про середньовічне мистецтво, у якому докладно опрацював розділ про вітражне склоробство. Навіть у короткому огляді відродження європейського вітражництва у другій половині XIX — на початку XX ст. важко оминути увагою діяльність фірми „Морріс і К°" у Лондоні, ательє Ґрубера в Нансі, школи Ч. Р. Макінтоша в Ґлазґо, „Тіффані Студіос" у Нью-Йорку. Ці та інші підприємства вагомо вплинули на вітражництво Центральної та Східної Європи.

Доцільно було б згадати широкознані в Європі технологічні новації, запатентовані американським художником-вітражистом Д. ла Фаржем — техніку клаузоне, так зване *катедральне* скло, або *„кокомо"* (за назвою центру виробництва у штаті Індіана). Р. Грималюк *катедральне* скло називає *„склом з нерівномірним змішуванням барвників різного кольору"* (С. 68). Чиказька фірма „Гілі та Міллет" запатентувала техніку так званого американського скла, в якому рисунок виконується не малярськими засобами, а шматочками скла. Європа ознайомилася з вітражами цього типу 1889 р. на Всесвітній виставці в Парижі. У Львові прекрасним зразком „американського вітража" є вікна кам'яниці на вул. Герцена, 6. На склозаводах Австро-Угорської імперії широко впроваджувалося феврайл-скло — тип іризуючого скла, запатентований Л. К. Тіффані 1894 р.

Одним з активних пропагандистів стилю модерн був З. Бінґ, комерсант, власник галереї-салону „Дім Ар Нуво", у якому реґулярно виставлялися скляний посуд і віконні вітражі. З. Бінґ спрямовував ескізи вітражів, виконані молодими художниками з паризької групи Набі, на підприємство Л. К. Тіффані. Це були площинні нескладні композиції з експериментальним поєднанням різних нових матеріалів. Схоже, що фраґмент вітража з фондів Львівської галереї мистецтв (С. 111) виконаний під їхнім безпосереднім впливом.

У стилістиці вітражних засклень колишньої вілли Ю. Захарієвича, костелу францисканок, декількох вітражів Латинського катедрального собору, на нашу думку, виразними є риси прерафаелізму.

Кілька фактичних неточностей закралося у матеріал, викладений у другому розділі. Зокрема, найраніші знахідки фраґментів скляних прикрас (С. 49) датуються не XIV ст. до н. е., а кінцем IV тис. до н. е. Техніка глибокого травлення, яку, за текстом, у 1878 р. вперше застосували французькі художники брати Галле (С. 66), була відома німецьким граверам скла XVII ст., 1857 р. патент на хімічне травлення дістав англійський підприємець Б. Річардсон із Стурбриджа.

Звичайно, завданням автора не було вичерпне висвітлення еволюції технологічних процесів виробництва скла від найдавніших часів до нинішніх, але оскільки така проблема порушується, дивує співвідношення обсягу тексту, присвяченого технологічним особливостям середньовічних вітражів (С. 49—58), новітній вітражній техніці другої половини XIX ст. (С. 65—66) і технологічним експериментам початку XX ст. (абзац на с. 68).

Помітні огріхи у структурі праці. Згадки про „кабінетний вітраж" (С. 62), що був важливим етапом в еволюції українського вітража, несподівано опинилися в розділі, присвяченому вітражній технології. Художньо-стилістичний аналіз вітражів Латинського катедрального собору у Львові нелогічно поділений: частина у першому розділі, частина у — третьому.

Висловлені зауваження не применшують наукової вартости дослідження. Праця Ростислави Грималюк радше підсумовує, а не вичерпує все коло проблем, пов'язаних з розвитком вітражного мистецтва у Львові кінця XIX — початку XX ст. Автор, зокрема, побіжно порушує одну з них: розширення географічних меж дослідження землями Східної Галичини долучанням до предмета наукового зацікавлення вітражних ансамблів Коломиї, Івано-Франківська, Жовкви, Золочева, Рогатина. Перспективні спроби реконструкції у дослідженні втрачених вітражних засклень. Очевидно також, що на глибший аналіз заслуговують проекти і картони вітражів, які зберігаються у музейних колекціях України і Польщі. Спроба порівняльного аналізу вітражництва в Західній Європі та Україні дала змогу авторові провести низку влучних паралелей — таке зіставлення також може стати темою окремого дослідження.

Без сумніву, монографія Ростислави Грималюк „Вітражі Львова кінця XIX — початку XX ст." приверне увагу спеціалістів і всіх, хто цікавиться історією мистецтва.

Мар'яна СТУДНИЦЬКА

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

До статті Р. Одрехівського

13. Іконостас з церкви Преображення Господнього з с. Волосянки Сколівського району Львівської області.
14. Іконостас з церкви Пресвятої Трійці у с. Микуличині Івано-Франківської області. *1866 р.*
15. Царські ворота з церкви св. Івана Золотоустого у с. Поляні Миколаївського району Львівської області.
16. Царські ворота з церкви Чесного Хреста у м. Надвірній Івано-Франківської області. *1835 р.*
17. Іконостас з церкви св. Петра і Павла у с. Красноїллі Верховинського району Івано-Франківської області.
18. Царські ворота з церкви св. Юрія у с. Магерові Жовківського району Львівської області. *1908—1912 рр.*

До статті М. Левицької

19. Рафаїл Гадзевич. *Автопортрет. 1820-ті рр., полотно, олія. ЛГМ.*
20. Ксаверій Прек. *Автопортрет. 1826 р., полотно, олія. ЛГМ.*
21. Ян Машковський. *Автопортрет в конфедератці. 1840-ві рр., полотно, олія. ЛГМ.*
22. Якуб Процінський. *Автопортрет. 1839 р., полотно, олія. ЛГМ.*
23. Мартин Яблонський. *Автопортрет. 1840-ві рр., полотно, олія. ЛГМ.*
24. Марцелій Машковський. *Автопортрет в юначому віці. 1850-ті рр., папір, олівець. ЛГМ.*

До статті С. Король

25. Замок в Олеську. Літографія з альбому „Збірка найгарніших і найцікавіших околиць у Галичині" (*1823 р., Львів, літографічна майстерня П. Піллера*).
26. Вигляд водоспаду Буктовиця в с. Пасічній. Літографія з альбому „Збірка найгарніших і найцікавіших околиць у Галичині" (*1823 р., Львів, літографічна майстерня П. Піллера*).
27. Вигляд села Ляшки-Королівські. Літографія з альбому „Збірка найгарніших і найцікавіших околиць у Галичині" (*1823 р., Львів, літографічна майстерня П. Піллера*).
28. Оранка у Вороблевичах. *1836 р., полотно, олія. Історичний музей, Сянок.*

До статті Л. Купчинської

29. Богородиця Одигітрія. *1905—1912 рр. З іконостаса церкви архистратига Михаїла с. Рудників Миколаївського району Львівської області.*
30. Христос Пантократор. *1883—1884 рр. Церква Різдва Пресвятої Діви Марії с. Шоломиничів Городоцького району Львівської області.*
31. Св. Микола. *1901—1902 рр. З іконостаса церкви Івана Богослова с. Гниличок Підволочиського району Тернопільської області.*
32. Апостоли. *1903—1904 рр. З іконостаса церкви Різдва Пресвятої Діви Марії с. Терла Старосамбірського району Львівської області.*
33. Св. Ольга. *1896 р. З іконостаса церкви св. Іллі с. Яблуниці Надвірнянського району Львівської області.*
34. Пророк Авакум. *Кінець XIX ст. НМЛ.*
35. Св. Іван-євангеліст. *1883—1884 рр. З іконостаса церкви Пресвятої Трійці с. Вільшаниці Золочівського району Львівської області.*
36. Пророк Мойсей. *1905—1912 рр. З іконостаса церкви архистратига Михаїла с. Рудників Миколаївського району Львівської області.*

До статті А. Колупаєвої

37. Ікона „Коронування Пресвятої Діви Марії". *Львів. Початок XX ст. Майоліка. Фабрика І. Левинського. НМЛ.*

38. Кропильниця. *1930-ті рр. Глина, формування, підполивний розпис. Покуття. Український центр народної культури „Музей Івана Гончара".*

39. Кошак П. Хрест напрестольний. *1912 р. Глина, виточування на гончарному колі, підполивний розпис. Пістинь Івано-Франківської області. НМЛ.*

40. Чаша (потир). *Південна Чернігівщина. Кінець XIX — початок XX ст. Глина, виточування на гончарному колі, ліплення, штампування, полива. Чернігівський історичний музей ім. В. Тарновського.*

До статті Л. Булгакової-Ситник

41. Приклад композиційних частин геоморфного орнаменту: *1* — мотив (обведений пунктиром); *2* — рапорт; *3* — модуль; *4—5* — елементи.

42. Приклад композиційного сполучення модуля-мотиву в орнаментах уставок жіночих сорочок з Вінниччини: *а* — ЕП-29991; *б* — ЕП-29936: *1* — суцільна комбінація; *2* — розчленована комбінація.

43. Приклад композиційного характеру в орнаментах уставок жіночих сорочок з Вінниччини: *а* — ЕП-29995; *б* — ЕП-29932; *в* — ЕП-30014: *1* — орнамент з бордюром; *2* — орнамент без бордюру.

44. Приклади композицій орнаменту на фартухах з Тернопільщини: *а* — ТКМТ-1314; *б* — ТКМТ-3006: *1* — композиція стрічкова криволінійна; *2* — композиція стрічкова прямолінійна.

45. Варіанти стрічкових композицій орнаменту на рукавах з уставками жіночих сорочок: *а* — горизонтальна; *б* — вертикальна; *в* — скісна.

46. Системи вузлів простих орнаментальних сіток на рукавах з уставками жіночих сорочок: *а* — квадратні; *б* — ромбічні; *в* — кільцеві; *г* — прямокутні.

47. Ареали типів вишивки Поділля кінця XIX — початку XX ст.

48. Зразки мотивів орнаменту у вишивці Південноподільського ареалу (Західне Поділля).

49. Зразки мотивів орнаменту у вишивці Південноподільського ареалу (Західне Поділля).

50. Зразки мотивів орнаменту у вишивці Південноподільського ареалу (Східне Поділля).

51. Зразки мотивів орнаменту у вишивці Південноподільського ареалу (Східне Поділля).

До матеріалу М. Гелитович

52. Вознесіння. Преображення. *Кінець XVI ст. З Троїцької церкви у с. Потеличі. Кат., № 1.*

53. Благовіщення. *Кінець XVI ст. З Троїцької церкви у с. Потеличі. Кат., № 2.*

54. Різдво Христове. *Кінець XVI ст. З Троїцької церкви у с. Потеличі. Кат., № 7.*

55. Спас Нерукотворний. *Кінець XVI ст. З Троїцької церкви у с. Потеличі. Кат., № 8.*

56. Спас Нерукотворний. *Кінець XVI ст. З Троїцької церкви у с. Потеличі. Кат., № 9.*

57. Апостол Павло, євангелісти Лука, Іван. *Кінець XVI ст. З Троїцької церкви у с. Потеличі. Кат., № 14.*

До матеріалу Р. Косів

58. Хоругва „Воююча Церква". *1718 р. З церкви св. Юрія у Дрогобичі. Полотно, темпера, 105×78 см. Музей „Дрогобиччина" у Дрогобичі, № 2484 І—14.*

59. Фрагменти хоругви „Воююча Церква": *а—б* — верхній ярус „Апокаліптичні вершники"; *в—г* — нижній ярус „Єретики".

60. Фрагменти розпису „Апокаліптичний Христос і Його воїнство". *1714—1718 рр. З церкви св. Юрія у Дрогобичі: а* — зовнішня галерея другого поверху; *б* — поблизу входу в каплицю на емпорі.

61. Титульний аркуш книги Лазаря Барановича „Меч духовний". *1666 р.*

62. Військова хоругва І. Грозного „Благословенне воїнство Небесного Царя" („Воююча Церква"). *1560-ті рр. Розмір 630×220 см. За репрод.: Smith W. Les Drapeaux a Travers les Ages et Dans le Monoe Entier // Librairie Artheme Fayard, 1976.— P. 72 (copyright edition).*

63. Ікона „Гоніння на Церкву" („Воююча Церква"). *Середина XVII ст. З церкви Різдва Богородиці с. Тростяниця біля Яворова. Коло вишенських малярів. Дошка, темпера. За репрод.: Свєнціцька В., Откович В. Українське народне малярство XIII—XX століть.— К., 1991.— С. 64.*

64. Графічний начерк „Воююча Церква" з „кужбушків" Києво-Лаврської малярні. *XVIII ст. За репро.: Жолтовський П. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні.— К., 1982.*

65. Гравюра „Воююча Церква", видана на основі друкованого тезису, що його підніс Д. Йосифович суздальському та юріївському єпископові Варлааму Леницькому у 1720 р. *За репрод.: Ровинский Д. Русскія народныя картинки.— Санкт-Петербург, 1881.— Кн. III.— № 795.*

66. Хоругва польських військ другої половини XVII ст. (на початку XX ст. зберігалася в Артилерійському музеї у Петербурзі). *За репр.: Chorągiew polska z XVIII wieku // Biesiada Literacka.— Warszawa, 1910 (1).— S. 512.*

67. Мініатюра з зображенням персоніфікації Небесної і Земної Церкви. „Hortus Deliciarum". *1170—1190-ті рр. За репр: Lexikon der Christlichen Ikonographie.— Rom; Freiburg; Basel; Wien, 1990.— Bd. 2.— S. 521, Il. 4.*

До матеріалу І. Гах

68. Інтер'єр з орнаментальним вітражем. Різдво Богородиці. Йова Кондзелевича. *Близько 1722 р., с. Вощатин (Загорівський монастир). НМЛ.*

69. Інтер'єр з орнаментальними вітражними вікнами гравера Теодора Стрільбицького. Суд Каяфи. *Кінець XVII ст. Ксилографічна дошка лаврського музею, Київ, 1927.*

До матеріалу Г. Когут

70. Килим. *1760 р. Національний музей у Кракові, № XIX-T-5037.*

71. Килим. Права нижня частина. *1760 р. Національний музей у Кракові, № XIX-T-5037.*

72. Килим. Напис у нижньому правому кутку. *1760 р. Національний музей у Кракові (№ XIX-T-5037).*

73. Килим. Напис у нижньому лівому кутку. *1760 р. Національний музей у Кракові (№ XIX-T-5037).*

74. Килим. Напис у верхньому лівому кутку. *1760 р. Національний музей у Кракові (№ XIX-T-5037).*

75. Килим. Напис у верхньому правому кутку. *1760 р. Національний музей у Кракові (№ XIX-T-5037).*

До матеріалу О. Ляшенка

76. Топірець, келеф, жіноча палиця. *Латунь, дерево, латунний дріт, плетення, лиття. Гуцульщина. Друга половина XIX ст.*

77. Чепраги. *Латунь, лиття, карбування, гравірування. Гуцульщина. Середина XIX ст.*

78. Хрести. *Латунь, дерево, латунний дріт, лиття, плетення, гравірування, карбування. Гуцульщина. Друга половина XIX ст.*

79. Табівка. *Шкіра, латунь, лиття, карбування. Гуцульщина. Початок XX ст.*

До матеріалу О. Шпак

80. Ісус Христос (Вседержитель). *1838 р. Дереворіз. Плазів.*

81. Святий Микола. *XIX ст. Дереворіз. Плазів.*

82. Сцени Старого Заповіту. *XIX ст. Дереворіз. Плазів.*

83. Святі Катерина і Варвара. *XIX ст. Дереворіз. Плазів.*

До матеріалу О. Цимбалюк

84. *1.* Проект жіночого демісезонного пальта силуету трапеція. *Фірма „Маяк“. 1995 р.*

85. Проект жіночого демісезонного пальта на основі крою українських народних свит. *Фірма „Маяк“. 2000 р.*

86. Проект демісезонного пальта для чоловіків. *Фірма „Маяк“. 2002 р.*

87. Два святкові ансамблі. Манекенниця демонструє сукню і жакет у стилі Шанель. *ЛБМО. 1964 р.*

88. Модель святкової сукні, оздобленої машинною вишивкою за мотивами українських народних сорочок. *ЛБМО. 1967 р. Автор Лідія Казимірська.*

До матеріалу О. Купчинського

89. Протокол засідання членів кооперативу АНУМ. *Львів. 1 лютого 1932 р.*

90. Заява Івана Іванця про вступ у члени АНУМ. *Львів. 1 лютого 1932 р.*

91. Заява Григорія Смольського про вступ у члени АНУМ. *Львів. 9 лютого 1937 р.*

92. Після лекції з історії західноєвропейського мистецтва, яку прочитав митрополит Андрей Шептицький у Національному музеї у Львові. Серед слухачів майбутні анумівці. Зліва направо (сидять): Стефанія Рудакевич, Стефанія Ґебус, Емілія Охримович, митрополит Андрей Шептицький, ігумен Климентій Шептицький, Марія Карп'юк, Ольга Плешкан; стоять (зліва направо) — Володимир Іванюх, Богдан Бобинський, Володимир Гриценко, Василь Дядинюк, Степан Луцик, Володимир Годис, Григорій Смольський, Святослав Гординський, Михайло Мороз, Дмитро Дунаєвський. *Львів. Травень 1927 р.*

До матеріалу К. Цалик

93. Бібліотека. *Перед 1919 р.*

94. „Зелений кабінет“. Західна стіна. Первісний вигляд. *Перед 1919 р.*

95. Б. Ханенко в залі „Мистецтво Голландії“. *Перед 1919 р.*

96. „Дельфтська їдальня“. Західна стіна. *Перед 1919 р.*

ЗМІСТ

СТАТТІ

МАТЕРІАЛИ

КРИТИКА І БІБЛІОГРАФІЯ